فیلم

ماهنامهٔ سینمائی

شماره هشتم ـ ۱۵ آذر ۶۲ ـ ده تومان

«میرزا کوچک خان»
برای دههٔ فجر



• گفتگو با سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان • خبرهای سینمای ایران و جهان • جشنواره دمشق • پوسترسازی در سینما • نبرد جیرون • مشکل فیلم‌های هندی • سینمای وحشت • نقد فیلم و کتاب

بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی برگزار میکند

نخستین
جشنواره فیلم
وحدت

تبریز / ۲۶ آذر_ اول دی ۱۳۶۲

در این شماره:

سینمای ایران و مساله‌ٔ "امکانات" ۴
گفتگو با سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ۶
در دست تولید ۱۰
فیلم‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۴
فیلم کوتاه ۱۵
در تلویزیون ۱۶
جشنوارهٔ فیلم دمشق ۱۷
سینمای ۸۰ .... ۱۸
هالیوود مردم را در ورشکستگی شریک می‌کند ۲۰
بازتاب مسائل معاصر در "محاکمهٔ دانتون" ۲۲
سینمای مستند جنگی ۲۴
"نبرد جیرون"، روایتی متفاوت ۲۷
جاذبه رویدادهای جهان سوم ۲۹
سینمای وحشت، سینمای تخریب و نا امیدی ۳۰
پوسترسازی در سینما ۳۹
مشکل فیلم‌های هندی چیست؟ ۴۲
مباحث تئوریک ۴۷
درگیری دراماتیک در سینمای داستانی ۵۰
نقد فیلم ۵۳
نقد و معرفی کتاب ۶۳
فصلی از تاریخ سینما ۶۶
نامه‌ها ۶۸
طرحهای سینمایی ۷۰

فیلم
ماهنامهٔ سینمائی

شمارهٔ هشتم ـ آذرماه ۶۲
تلفن ۶۷۹۳۷۴
صندوق پستی ۲۱۹۴

لیتوگرافی: الوان
تلفن ۸۳۱۶۴۷

چاپ و صحافی: اتاق چاپ
تلفن ۳۱۷۴۴۵

روی جلد: نمایی از فیلم "میرزاکوچک‌خان"



بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، که یکی از نهادهای فرهنگی پس از انقلاب است، در طول فعالیت خود دستخوش دگرگونیهای مداومی بوده و اینک با برخورداری از تجربه‌های گذشته، می‌رود تا راستای حرکت خود را بیابد. این بخش با در اختیار داشتن بیشتر سینماهای کشور و مقداری وسایل فیلمسازی، امکانات فراوانی برای تولید داخلی و تقویت آن دارد.

دربارهٔ فعالیتهای بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، تجربه‌های گذشته، دیدگاههای کنونی، نحوهٔ همکاری با بخش خصوصی، و مسائل دیگر، با "سیدمحسن طباطبائی" سرپرست این بخش به گفتگو نشسته‌ایم که حاصل آن را می‌خوانید. (صفحات ۶ تا ۹)

سینمای ایران،
و مسألهٔ «امکانات»

■ میان امکانات و شرایط فیلمسازی، با کیفیت فیلمی که حاصل می‌شود، ارتباط مستقیمی وجود دارد اما اصلی‌ترین و مستقیم‌ترین رابطه، میان محتوای فیلم و اندیشه و توانائیهای فیلمساز برقرار است. بنابراین، آنچه از سوی برخی از فیلمسازان به‌عنوان کمبودامکانات و دشواری شرایط برای توجیه ضعف فیلم‌ها گفته‌می‌شود، در مرتبه دوم اهمیت قرار دارد ومشکل اصلی، در جای دیگر است. تردیدی نیست که سینمای امروز ایران، با کمبود بعضی از امکانات روبروست و حتما این کمبودها بر کیفیت فیلمها نیز تاثیر می‌گذارد، اما همه ضعفها را نمی‌توان به حساب کمبودها گذاشت. همچنین ضوابط و شرایطی برای کار سینما وجود دارد که این شرایط هم دلیل کافی بروجود کاستی‌ها نیست. مهم آن است که بتوان با امکانات و شرایط موجود، فیلم خوب ساخت و ساختن فیلم خوب را موکول به شرایطی ایده‌آل نکرد.

همچنانکه گفته شد، نکتهٔ پراهمیت آن است که بسیاری از ضعف‌های فیلم ایرانی، ارتباط چندانی هم با شرایط و امکانات ندارد، بلکه مستقیما مربوط می‌شود به توانائیهای فیلمساز، و میزان شناخت او از رسانهٔ سینما. این درست است که کمبود امکانات، می‌تواند مقداری از ذهن فیلمساز را به خود جلب کند و نیروی او را به هدر دهد اما بسیاری از فیلمهای باارزش را هم می‌شناسیم که با حداقل امکانات وحتی با یک دوربین کوکی ساخته شده است. بنابراین، بحث بر سر چگونگی استفاده از امکانات و یافتن پاسخ برای این سئوال است که به صرف مهیا شدن امکانات، آیا ضعف‌ها برطرف می‌شود؟

لانگ‌شات و کلوزآپ و مدیوم‌شات را همه می‌دانند که چیست، مهم کاربرد درست آنهاست. اگر فیلمساز

گزارش کار

■ همزمان با استقبالی که دست‌درکاران و خوانندگان علاقمند سینما طی ماههای گذشته از "ماهنامه فیلم" کرده‌اند، با واکنش‌های خشنودکننده‌ای از سوی برخی از نهادهای انقلابی و ارگانهای دولتی و مقامهای مسئول روبرو شده‌ایم که‌این‌واکنشها از سوئی ما را دلگرم‌تر، و از سوی دیگر وظیفه‌مان را سنگین‌تر می‌کند. خوشبختانه این استقبال، تنها منحصر به نهادهای دست‌درکار سینما و تولید فیلم نمی‌شود و این نشان می‌دهد که بسیاری از ارگانها و مقامهای مسئول، علاقمند به مسائل موجود در سینمای ایران، و رفع مشکلات هستند. همچنین توصیه‌ها و راهنمائی‌هائی نیز از سوی آنان ارائه شده که میزان توجه و علاقه‌شان را نشان می‌دهد. مکاتبه‌ها و تماس‌هائی نیز با مقامها و نهادهای مسئول در زمینهٔ فیلم و سینما ـ اعم از مراجع تصمیم‌گیری و یا اجرائی ـ گرفته‌ایم تا پای گفتگویشان بنشینیم و از این طریق در جهت روشنگری مسائل سینمای ایران برآئیم. پاسخ‌های مساعدی نیز داده شده است که امیدواریم بزودی تحقق یابد.

از این شماره، صفحات تازه‌ای در مجله گشوده‌ایم. از جمله، پاسخ به خوانندگان، که امیدواریم خوانندگان عزیز، ما را در

ریل تراولینگ چند صدمتری هم داشته باشد اما دوربین را بی‌جهت از یک سر آن راه بیندازد و تا انتها جلو برود، نتیجه کار، ضعف را برطرف نمی‌کند. و یا اگر بجای یک لنز زوم، انواع مختلف لنزها در اختیارش قرار بگیرد اما نداند آن را در کجا و چگونه بکار برد، کوشش برای فراهم کردن امکانات، بیهوده است. مقدار نگاتیوی که در اختیار فیلمساز گذاشته می‌شود، سیاهی لشگر بی‌تجربه، نوع دوربین، ساز و برگ ناقص صحنه، ... و همهٔ آنچه که با عنوان "امکانات" از آن نام برده می‌شود، البته در کیفیت فیلم تاثیر می‌گذارد اما عامل مهمی که می‌تواند از سد تمامی این کمبودها و مانع‌ها بگذرد، آن جوهره و خمیرهٔ فیلمساز است.

فیلمساز می‌تواند ادعا کند که مثلا بودجه‌ای نداشته تا برای فیلمنامه‌اش که مایه تاریخی دارد، یک شهر کامل را بسازد و فضای زمان رخدادها را القا کند. اما یک فیلمساز خلاق، باید بتواند با عناصری بسیار ساده که در دسترس هم هست، چنان فضائی را در یک محدودهٔ کوچک بسازد. طراحی لباس و آرایش مناسب برای چند بازیگر، نوشتن گفتاری در خور فضا، قاب عکسی بر دیوار، استفاده سینمائی از مکانها و عناصری که بخشی از ویژگیهای مورد نظر را دارد، و بسیاری از ترفندهای تصویری، می‌تواند فضای درخور را ایجاد کند، بی‌آن که نیازی به امکانات فراوان باشد. واصولا، فیلمسازی حرفه‌ای، فقط به معنای آشنائی با دوربین و لانگ‌شات و تراولینگ نیست، بلکه باید مجموعه موقعیت و شرایطی که فیلم در آن ساخته می‌شود، شناخت. فیلمساز باید بداند که چه ابزاری در اختیار دارد و یا می‌تواند فراهم آورد. اگر برای‌ساختن‌فیلمی، امکاناتی لازم است که وجود ندارد یا در اختیارفیلمساز قرار نمی‌گیرد، چه اصراریست در رفتن به سوی چنان موضوعهائی که بعد هم ضعفها باپوشش کمبودامکانات، توجیه شود؟ می‌توان موضوعهای ساده‌تری انتخاب‌کرد.

اگر ایرادی گرفته می‌شود، این نیست که چرا صحنه‌های فیلم ایرانی مثل "بن‌هور" و "برای پیروزی"، عظیم و پرشکوه نیست. ایراد این است که پرداخت دراماتیک در یک داستان و یا صحنهٔ ساده رعایت نمی‌شود و اصول درست داستانگوئی درنظر گرفته نمی‌شود.

ما امیدواریم که امکانات فیلمسازی در ایران، چنان فراهم شود که ساختن مشکل‌ترین فیلمهاامکان‌پذیر باشد. اما پیش از آن، امیدواریم و خوشحال خواهیم شد که فیلمسازان، بیشتر در خود جستجو کنند و با پرورش استعدادها و توانائیهای خود، بجائی برسند که بتوانند از آن امکانات حداکثر استفاده را بکنند و بجز آن، توانائی آن را داشته باشند که با امکانات محدود هم، فیلمهای بهتری بسازند.

این صفحه به تکرار نکشانند و با دقت در مطالب و پاسخ‌های داده‌شده، از تکرار آنها بپرهیزند. همچنین، همان طوری که در شمارهٔ گذشته نوشتیم، از این شماره، بخشی را به معرفی فیلمهای کوتاه آماتوری اختصاص داده‌ایم که این کار در شناساندن استعدادهای ناشناس، موثر خواهد بود و مهمتر آن‌که می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ گوشه‌ای از فعالیتهای کنونی در زمینهٔ سینما باشد.

از ماه گذشته، بنا به تقاضای گروهی از خواستاران مجله در گوشه و کنار ایران که امکان دسترسی مداوم به نشریه را ندارند، بخش اشتراک نیز در دفتر مجله شروع به‌کار کرده است. این بخش آماده است تا مجله را برای خوانندگان شهرستانی که هنوز ما مسئول توزیع در آنجا نداریم، و یا خوانندگانی که بنا به دلایلی نمی‌توانند مجله را به موقع از روی میز روزنامه‌فروشها بخرند، ارسال کند.

در پایان، اشاره و تاکید می‌کنیم که خواهان این نیستیم که فقط تعریف و تمجید بشنویم. از افزایش تیراژ و استقبال و تشویق خوانندگان، بر خود می‌بالیم، اما غرد نشده‌ایم. انتقادهایتان را هم از ما دریغ نکنید.

گفتگو با «سید محسن طباطبائی»
سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان

هماهنگی، لازمهٔ شکوفائی سینما در جمهوری اسلامی



■ از کلیات شروع می‌کنیم: بخش فرهنگی بنیاد براساس چه ضرورت‌هائی به‌فکر فعالیت در جهت تولید فیلم افتاد؟

ـ اعوذ و بالله من الشیطان الرجیم، بسم‌الله الرحمن الرحیم. باسلام و درود به رهبر کبیر انقلاب و همه‌ی شهداء گلگون کفن.

بنیاد مستضعفان بزرگترین قطب سینمائی‌کشور است و حدود ۷۰ درصد از سینماهای ایران را دراختیار دارد. در بعضی از استانها صددرصد سینماها در اداره بنیاد است، و در بعضی جاها کمتر. طبق آخرین آمار، بزرگترین سینماهای مراکز استانها متعلق به بنیاد است.

از طرف دیگر، براساس حکم دادگاههای انقلاب اسلامی، پس از مصادره اموال خائنین و طاغوتیان، مقداری وسایل فیلمسازی شامل استودیو، دوربین و ابزار دیگر در اختیار بخش فرهنگی بنیاد قرار گرفت. ما برای راه‌اندازی این وسایل نیاز به برنامه‌ریزیهای دقیق ومنظمی داشتیم، پس از تلاش زیاد باین نتیجه رسیدیم که دراین رابطه هیچ دستگاهی صالح‌تر از وزارت ارشاد اسلامی نیست. روی این اصل با هماهنگی وزارت ارشاد، از سال ۶۱ تصمیم به فیلمسازی گرفته شد و چندین فیلم در این نهاد جلوی دوربین رفت که بعضی از آنها به‌نمایش درآمده‌و بعضی آماده نمایش است.

■ به‌نظر می‌رسد باتوجه به نیرو وهزینه‌ای که تاکنون صرف تولید سینمائی در بنیاد شده است، بازده کار درحد مطلوبی نیست. چند فیلم شما از جمله "پیکر تراش"، "هیولای درون" و "ستاره دنباله‌دار" سرنوشت نامشخصی دارند و گویا فیلم "پیک جنگل" نیز با تغییراتی توانسته است اجازه نمایش بگیرد.

ـ علتش مشخص است. ببینید، درنقل و انتقال فرهنگ طاغوت به فرهنگ اسلام، ما ناگزیر بایستی مقدار زیادی زیان و تاوان اقتصادی بپردازیم تا به‌سودهای فرهنگی برسیم. البته برادران مخلصی که قبل از بنده در بنیاد برنامه‌ریزی می‌کردند، یکسری حرکت‌های تولیدی انجام داده بودند که چون درزمان انتقال این فرهنگ بود، فیلم‌ها ازکیفیت مطلوبی برخوردارنبود. کمااینکه غیر از بنیاد، این مسئله را آشکارا حتی در بخش خصوصی و سایر ارگانها نیز می‌توانید ببینید. بسا ارگانهائی که دست به تهیه فیلم زدند ولی قابل نمایش تشخیص داده نشد. وزارت ارشاد اسلامی هم درآن زمان هیچگونه نظارتی بر فیلمنامه‌ها نداشت، و این خودش یک آشفته‌بازاری بوجود آورد و به‌همه‌کس جرات داد که هر نوشته‌ای را به فیلم برگرداند.

فیلم‌هایی نیز که در بنیاد ساخته شد، از این مسائل جدا نبود. بخش فرهنگی بنیاد اقدام به ساخت سه فیلم کرد که یکی از این فیلم‌ها در حال حاضر پروانه گرفته و با مذاکرات فراوان و تغییراتی که در یکی دیگر از این فیلم‌ها داده‌ایم احتمال دارد "هیولای درون" و "ستاره دنباله‌دار" نیز پروانه نمایش بگیرند. هرچند به‌اعتقاد من این فیلم‌ها، چنان که باید از نظر فرهنگی غنی نیستند، ولی بخاطر آنکه متحمل زیان اقتصادی نشویم، قرار شده با تغییراتی اجازه نمایش بگیرند.

■ ممکن است بفرمائید که اصولا" این فیلمها بخاطرنداشتن بار فرهنگی توقیف شده‌اند یا اینکه اصولا" فیلم‌های بدی هستند...؟

ـ یکی از این فیلم‌ها بطورکلی از نظر بار دراماتیک و خط قصه ضعیف و قابل ارائه نیست، فیلم دیگر سوژه ضعیفی دارد اما فیلم سوم با تغییراتی می‌تواند به نمایش درآید.

■ بهرحال می‌خواهیم بدانیم که باتوجه به اهداف اولیه، آیا فعالیت‌های بنیاد به‌نظر شما راضی

کننده بوده است یا خیر؟

ــ جواب این سئوال شما به کل سیاست‌های هنری دولت و نظام جمهوری اسلامی برمی‌گردد. ما در این رابطه خود را محق سیاست‌گذاری هنری نمی‌دانیم. وظیفه ما سیاست‌گذاری هنر در کشور نیست و بیشتر سعی کرده‌ایم که تابع سیاست‌های هنری دولت باشیم که از کانال وزارت ارشاد اسلامی به ما ابلاغ می‌شود. در این زمینه سعی در هماهنگی داشته‌ایم اما شما خبر دارید که وضعیت هنری ما بعلت حاکمیت لیبرال‌ها از جمله بنی‌صدر و تغییراتی در وزارت ارشاد، از یک ثبات و تصمیم‌گیری درست و منطقی برخوردار نبود و چند صباحی طول کشید تا به اهداف دست پیدا کردیم. بهترین زمان شکوفائی بخش فرهنگی بنیاد، سال ۶۱ بود که با هماهنگی وزارت ارشاد کار خود را شروع کرد و نیمه دوم این‌سال را باید آغاز شکوفائی هنر و سینما نامید که اثر آن الان مشخص‌شده‌است.

■ **تجربه‌هائی که از فعالیت‌های گذشته کسب کرده‌اید، چه‌بوده است؟**

ــ این تجربه‌ها را من‌می‌توانم بشرح‌زیر بیان کنم:

اولا": از ضروری‌ترین اصول اولیه شکوفائی هنر در جمهوری اسلامی، هماهنگی بین ارگانهای هنری است. یعنی ما به این نتیجه رسیدیم که حرکت بدون هماهنگی، امکان‌پذیر نیست.

ثانیا" باید این اصل مهم را پذیرفت که مسئولیت خط دهی و سیاست‌گذاری هنر در جمهوری اسلامی فقط و فقط بعهده وزارت ارشاد اسلامی است و هیچ ارگان دیگری نباید در این زمینه نقش اجرائی و تصمیم‌گیرنده داشته باشد، مگر با هماهنگی وزارت ارشاد. دست‌آخر اینکه ما به این تجربه دست یافتیم که باید دست بخش خصوصی متعهد ومتعبد به‌فیلم و سینما را برای فعالیت و سرمایه‌گذاری هنری بازگذاشت. باید به‌این بخش‌جرات داد که بیاید و با تمام تلاشش فعالیت کند.

■ **باتوجه به مواردی که‌گفتید، به اعتقاد شما مشکلات‌عمده‌تولید فیلم در کشور چیست، زیرا این مسئله بخش فرهنگی بنیاد را نیز شامل می‌شود.**

ــ مشکلات عمده تولید فیلم که بعضی از آنها بطور نسبی نیز حل‌شده، متعدداست. نبود یک‌شورای عالی هنر در کشور، شاید در درجه اول اهمیت قرار داشته باشد. هنر امروز ما، بخصوص سینما، بخاطر نبود این شورا در خلاء بزرگی بسرمی‌برد. این شورا می‌تواند از مقامهای عالی کشور تشکیل شود وسیاست‌های هنری‌کشور را مشخص کند. هرچند وزارت ارشاد بطور نسبی دراین زمینه فعالیت‌هایی کرده، ولی برای اغلب ارگان‌ها هنوز نقاط ابهامی وجود دارد. مسئله دیگر، هماهنگی در امور هنری است که باید بین واحدها و سازمانهای دست درکار بوجود بیاید و محور همه‌آنها‌وزارت ارشاد اسلامی باشد.

سعی کرده‌ایم که تابع سیاست‌های هنری دولت‌باشیم، که از کانال وزارت ارشاد اسلامی به‌ما ابلاغ می‌شود.

■ **اشاره‌ای داشتید به بخش خصوصی. همان‌طور که می‌دانید، جز تعدادی انگشت‌شمار، اکثریت این بخش از سرمایه‌گذاری روی فیلم هراس دارد. بنظر شما چه تضمین‌هایی برای به‌حرکت درآمدن این بخش وجود دارد؟**

ــ مسئله بسیار مهمی که شاید در اوائل انقلاب نمی‌شد رویش تکیه کرد ولی الان بحمدالله در موقعیت خوبی قرار دارد، مسئله تقویت بخش خصوصی متعهد است. درحال حاضرموتور این بخش به حرکت درآمده ولی نیازمند تقویت است. من با استفاده از این‌فرصت، به‌کلیه برادران فیلمساز و سرمایه‌گذار در بخش خصوصی اعلام می‌کنم که بخش فرهنگی بنیاد با تمام توان، آماده همکاری با برادرانی است که علاقمندند در زمینهٔ تولید فیلم کار کنند. ما اکنون به این نتیجه رسیده‌ایم که چنانچه تولید بخش خصوصی دچار تزلزل و رکورد شود، ارگان‌های اجرائی نمی‌توانند پاسخگوی مسئله فیلم و سینما در کشور باشند.

■ **اما بخش خصوصی بنظر احساس مصونیت سرمایه‌گذاری‌هنری نمی‌کند. برای این مورد چه‌باید کرد؟**

ــ بایستی به بخش خصوصی متعهد اطمینان بدهیم که چنانچه به فیلمسازی روی آورد، فیلمش مورد قبول قرار می‌گیرد. در این رابطه وزارت ارشاد برنامه‌ریزی‌های مفصلی انجام داده و ما نیز آماده هرگونه راهنمائی و کمک به بخش خصوصی هستیم.

این بخش باید مطمئن باشد که چنانچه دست به تولید فیلم بزند، سرمایه‌اش برمی‌گردد. در این زمینه بخش فرهنگی بنیاد بخاطر سینماهائی که دراختیار دارد می‌تواند سهم بزرگی بعهده بگیرد. ما با دراختیار داشتن اکثریت سینماهای کشور می‌توانیم فیلم‌های ساخته شده را با پورسانت کمتر و درآمد بهتر درجامعه مطرح کنیم. البته شرطی هم داریم که شورای بازبینی بنیاد روی خوب بودن فیلم صحه بگذارد. برای مثال، فیلم "سفیر" پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران بود، و این بخاطر برنامه‌ریزی‌های دقیق و حساب شده‌ای بود که برای پخش این فیلم انجام گرفت. فیلمسازان

بخش خصوصی مطمئن باشند که چنانچه پخش فیلم‌های خود را به‌ما واگذار کنند، درآمد بیشتری برای تقویت تولیدهای بعدی به آنها باز خواهد گشت.

■ آیا برنامه‌ای هم داریدکه در تهیه فیلم نیز با بخش خصوصی شریک شوید؟

– طبق برنامه‌ریزی‌هائی که برای این‌کار انجام داده‌ایم، بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان سالیانه چندفیلم خوب و ناب خواهد ساخت، ولی بشکل محدود، چون هدف اولیه ما حرکت بخش خصوصی بطرف فیلم سازی است.

بخش فرهنگی بنیاد در برنامه ریزی برای ساختن فیلم، از بین ۸۰ فیلمنامه‌ای که مورد مطالعه‌و بررسی قرار داده، پنج فیلمنامه را که از نظر بار فرهنگی غنی است، انتخاب کرده که درحال حاضر آخرین مراحل برنامه‌ریزی و تدارکات را طی می‌کند و بزودی جلوی دوربین خواهد رفت.

برای همکاری با بخش‌خصوصی ما حاضریم در اکثر فیلمنامه‌ها با آنها شریک شویم یاهرنوع کمک تدارکاتی بخواهند، دراختیارشان قرار دهیم. بعنوان نمونه ما آماری دردست داریم که به۸۰ درصد فیلم‌ها از نظر تدارکات‌کمک‌کرده‌ایم وکلیه لوازم مورد درخواستشان را تامین کرده‌ایم.

■ شما بعنوان مسئول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، چه قول‌هایی برای حمایت از بخش خصوصی می‌دهید؟

– هدف اصلی ما در مورد فیلم‌های ایرانی، قطع‌کردن دست دلال‌های سینمائی است. اینها با داشتن اندوخته‌های فراوان و مالی با تجارت‌های غیرشرعی خود از خارج فیلم می‌آورند و این فیلم‌ها را برسر تولید داخلی می‌کوبند. نظر ما این است که کلیه سرمایه‌های اندوخته شده در بخش خصوصی را درجهت تولید فیلم بحرکت درآوریم.

پس از اینکه فیلمنامه‌ای از سوی وزارت ارشاد مورد تایید قرار

با در اختیار داشتن اکثر سینماهای کشور، می‌توانیم فیلمهای ایرانی را با پورسانت کمتر و درآمد بهتر درجامعه مطرح کنیم.

هدف اصلی ما در مورد فیلمهای ایرانی، قطع کردن دست دلال‌های سینمائی است.

گرفت. تهیه‌کننده و کارگردان فیلم می‌تواند از تمامی امکانات ما استفاده کند. کما اینکه در رابطه با فیلم "میرزا کوچک‌خان" که درحال‌حاضر آخرین مراحل فیلمبرداری را طی می‌کند، بنیاداز نظر تدارکات سهم موثری داشت‌و بحمدالله با کمک ما فیلم بپایان رسید. آغوش ما برای پذیرفتن بخش خصوصی همواره باز است.

■ سینماهای بنیاد در شهرستانها از جهت نمایش فیلم وضعیت مطلوبی ندارند و اغلب دوستداران سینما بخاطر به‌نمایش درآمدن فیلم‌های تکراری گلایه دارند. شما چرا دست‌کم فیلم‌هایی را که در سینماهای تهران به‌نمایش می‌گذارید، در اکران شهرستانها نشان نمی‌دهید؟

– سئوال شما دارای دوپاسخ است که قسمتی از آن را باید برادران مسئول در وزارت ارشاد اسلامی پاسخگو باشند، نظر شخصی من این است که کمبود فیلم در جامعه بشدت‌حس می‌شود، ما فیلم‌های اکران اول بسیار کم داریم و فکر هم می‌کنم که این کمبود بایستی تولید داخلی را به حرکت درآورد.

■ بخش فرهنگی بعنوان تولید کننده فیلم، آیا در زمینه ورود فیلم هم فعالیت‌هائی می‌کند؟

– چنانچه احتیاجی به واردکردن فیلم باشد، این کار را خواهیم کرد، اخیرا" نیز با یکی از موسسات بخش خصوصی ده‌فیلم وارد کرده‌ایم.

■ شما اخیرا" فیلم سفیر را در جشنواره فیلم دمشق شرکت دادید، روی چه‌اصل به‌این فیلم اجازه نمایش درجشنواره داده نشد؟

– راستش را بخواهید درمقایسه با بسیاری از فیلم‌هائی که دراین جشنواره حضور داشتند، فیلم سفیر چه از نظر تکنیکی و چه از نظر فرهنگی دارای ویژگیهای بسیاری بود که چنانچه در فستیوال‌شرکت می‌کرد می‌توانست‌مقام قابل‌توجهی کسب کند ولی با حرکت‌های سیاسی که در هیئت داوران وبرگزارکنندگان فستیوال صورت گرفت و با عدم پیگیری وزارت ارشاد و بخش‌فرهنگی بنیاد، ما نتوانستیم به‌نحو مطلوبی از این فیلم استفاده کنیم. البته پس از آن اقداماتی صورت گرفت و مقامهای سوری هم قول‌هائی دادند که متاسفانه جامه عمل بخودنپوشید

■ درحال حاضرشکل همکاریهای شما با وزارت ارشاد اسلامی چگونه است؟

– می‌دانید که جناب نخست وزیر چندی پیش طی حکمی اعلام کردند که بخش فرهنگی بایستی هماهنگی کامل با وزارت ارشاد، صدا و سیما و سازمان تبلیغات اسلامی داشته باشد، ما سعی کرده‌ایم‌که بیشترین هماهنگی را داشته باشیم و شاید الان بدون اغراق نزدیکترین بازوی اجرائی و بزرگترین پشتیبان امور سینمائی وزارت ارشاد، بخش فرهنگی‌بنیاد

مستضعفان است .

دراین رابطه برنامه‌ریزی‌های مشترکی انجام گرفته که انشاءالله در آینده نزدیک جامه عمل‌خواهد پوشید .

■ ممکن است شمه‌ای از این برنامه‌ریزی را عنوان کنید ؟

— برای دههٔ فجر، برنامه ریزی مشترکی با وزارت ارشاد داریم که مقدماتش طی شده و احتمالا" در ۱۵ استان کشور فیلم‌های ایرانی به‌نمایش خواهیم گذاشت و طی این ده‌روز، روزانه یک فیلم ایرانی نمایش داده‌خواهد شد .

در رابطه‌با تولید، نقطه‌نظرهای بسیار مشترکی با وزارت ارشاد داریم و احساس می‌کنیم که این وزارتخانه نیز در مورد تقویت‌تولید داخلی بسیار علاقمند است .

■ بخش فرهنگی بنیاد، در زمینه آموزش سینما هم فعالیت‌هائی دارد. دربارهٔ این فعالیت‌ها توضیح بدهید .

— آموزش سینمائی جزو وظایف اولیه ما نیست ولی چنانچه ارگانهائی که مسئولیت این‌کار را بعهده دارند، کمکی از ماب‌خواهند، دریغ نخواهیم داشت .

■ بخش فرهنگی بنیاد در طول فعالیت خود، چندفیلم ساخته‌است ؟

— ۴ فیلم قبل از مدیریت من در این بخش جلوی دوربین رفت و برنامه‌ریزی برای تولید ۵ فیلم نیز تدارک دیده شده است که باحتمال‌زیاد تا ۲۲ بهمن امسال دو فیلم تازه را جلوی دوربین خواهیم برد .

■ در پایان، چنانچه نکته‌ای ناگفته باقی مانده، بفرمائید .

— میخواستم مطلبی دربارهٔ "ماهنامهٔ فیلم" بگویم . راستش را بخواهید، ما در جلسه‌هائی که حدود شش ماه با وزارت ارشاد وصدا و سیما داشتیم، مدتی نیز دربارهٔ انتشار یک مجلهٔ‌سینمائی بحث کردیم . باتوجه به این که همه افراد شرکت‌کننده کمبود چنین مجله‌ای را حس می‌کردند، ولی هیچیک از اعضاء و ارگانهـا،



از بین ۸۰ فیلمنامه‌ای کـه مـورد بررسی قرار گرفته، ۵ فیلمنامه را که از نظر بار فرهنگی غنی‌تر است انتخاب کرده‌ایم که بزودی جلوی دوربین خواهد رفت.

آمادهٔ همکاری با بخش خصوصی هستیم.

مسئولیت سرمایه‌گذاری و انتشار چنین مجله‌ای را نپذیرفتند .

اکنون که مجله فیلم منتشر می‌شود، ما انتشار آن را به‌فال نیک می‌گیریم . مجله بسیارخوبی است و من هم با علاقمندی آن را میخوانم . البته چند نکته هم به عنوان تذکر به‌نظرم می‌رسد که خواهشمندم آن رامنعکس‌کنید . اول این که خودتان را از مسائل اسلامی دور نکنید و خداناکرده در برخورد با سینمای دنیا و سینماگران صاحب نام، دچار حقارت نشوید و احساس کوچکی نکنید . هیچ‌گاه این تصور برایتان پیش نیاید که آنها ازنظر تکنیک درحدی هستند که مـا نمی‌توانیم به پایشان برسیم . اکثر آثار آنـها از محتوا خالیست، درحالی که سینمای امروز ما، موضوعهایی را به تصویر کشیده که در دنیا بی‌سابقه است .

پیشنهاد دوم من این است که سعی کنید در تحلیل‌هایتان از فیلمهای ایرانی، سینماگران را ارشادکنید . نقدتان سازنده باشد، نه کوبنده و تخریب‌کننده . فیلمساز را دلسرد نکنید . نمی‌گویم که‌نقاط ضعف را نگوئید، اما قوتها را هم یادآوری کنید تا فیلمسازان برای کارهای بعدی‌شان تشویق شوند، نه‌آن که فیلمساز دوربین را کنار بگذارد و برود دنبال کارش .

همچنین سعی کنید بین‌بخش خصوصی و ارگانهای دولتی و انقلاب اسلامی ارتباط ایجادکنید . دیدگاه‌های بخش خصوصی را بنویسید، نظرهای ما را هم منعکس کنید تا این ارائه و برخورد نظرها به بهترشدن سینمای ایران کمک کند . ■



در دست تولید

«آن سفر کرده»



نمایی از فیلم "آن سفر کرده" ساختهٔ "احمد نیک‌آذر"

اکیپی که برای فیلمبرداری صحنه‌هائی از فیلم "آن سفر کرده" محصول سازمان سینمائی رسالت به همدان سفر کرده بود، به‌تهران بازگشت.

در این فیلم که اکنون آخرین صحنه‌های آن بکارگردانی "احمد نیک‌آذر" توسط کریم دوامی بطور رنگی فیلمبرداری می‌شود، حسین کسبیان، فردوس کاویانی، سیاوش طهمورث، محمدتقی کهنموئی، شکوفه کوثری، بهرام علیان، حمید دلشکیب، مهرداد دانشبور و احمد عباسقلی ایفای نقش می‌کنند.

فیلمنامه "آن سفر کرده" را مجید قاری‌زاده نوشته است.

«وداع»

نویسنده فیلمنامه وکارگردان احمد ذاکری، فیلمبردار: بهرام وسی، تهیه‌کننده: اداره‌عقیدتی سیاسی ارتش جمهوری اسلامی و بسیج سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، بازیگران: احمد ذاکری، مژگان اسلامدوست، کاظم ستارزاده، عبدالله قهرمانی، محمد نعلچگر، صیاد عبال‌زاده، تدوین: محمدرضا زیارت‌زاده، موسیقی: گروه موزیک پادگان ولی‌عصر — ۹۰ دقیقه

داستان فیلم دربارهٔ زندگی خانوادگی یک ستوان جوان ارتش وماجرای درگیریهای مربوط به ازدواج اوست. ازدواج او به هم می‌خورد و او در جبهه، یک دست و یک پایش را از دست می‌دهد، اما در پایان، دختری که قرار بود با او ازدواج کند، به‌سویش می‌آید.

«سقوط در چهلمین پرواز»

نویسنده فیلمنامه: هوشنگ بختیاری، کارگردان: سیروس تسلیمی، تهیه‌کننده: غفار رضائی، فیلمبردار: حسن نیک‌سیرت، محصول سازمان سینمائی فجر، بازیگران: منصور رضائی، سیروس تسلیمی، سیاوش سلیمانی، شاپور باباپور.

یک خلبان ایرانی در یکی از عملیات برون‌مرزی مورد حمله تعدادی از میگ‌های دشمن قرار می‌گیرد. هواپیما سقوط می‌کند ولی خلبان زخمی در بین گروهی از کردهای مسلمان عراق فرود می‌آید. آنها بطور پنهانی به مداوا و مراقبت از خلبان ایرانی می‌پردازند، درحالیکه نظامیان عراق خانه‌به‌خانه دنبال خلبان می‌گردندو...

نیمی از «پناهگاه»

تاکنون نیمی از فیلم پناهگاه بکارگردانی "فرشید فلک‌نازی" در سازمان تعاونی راوک فیلمبرداری شده است.

فیلمنامه پناهگاه را علی‌عسگری نوشته و توسط علی باقری فیلمبرداری می‌شود. کاظم افرندنیا، احمد کاشانی، پری اقبالپور، ایرج‌سرباز، علی‌اکبر ایلخانی، منوچهرحامدی، حسن گروسی، احمد کلانتری و علی عسگری نقش‌های اصلی فیلم را بازی می‌کنند.

«بالاش» در دست مونتاژ

"ساموئل خاچیکیان" کارگردان قدیمی سینمای ایران درحال حاضر مشغول مونتاژ فیلم "بالاش" در

گروه تعاون و توزیع فیلم ایران است.

در این فیلم رنگی که قسمت‌هایی از آن در آذربایجان تهیه شده، عنایت بخشی، جمشید آریا، عباس مختاری، اسماعیل محرابی، عزت‌الله رمضانی‌فر، یزدانی، علی‌برجسته و شاپور بخشائی نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند.

"بالاش" را ساموئل خاچیکیان و اکبر صادقی مشترکا" ساخته‌اند وجمشید فرحی آن را فیلمبرداری کرده است.



"عنایت بخشی" در نمایی از فیلم "بالاش" ساختهٔ "اکبر صادقی"

«شبکه»

اکیپی از سوی کارگاه فیلم پویا برای تهیه صحنه‌هائی از فیلم تازه پرویز نوری بنام "شبکه" عازم زاهدان شدند.

در این فیلم که دارای موضوعی حادثه‌ایست و قسمت‌هائی از آن در کویر و کوههای سیستان و بلوچستان بطور رنگی توسط علیرضا زرین‌دست فیلمبرداری می‌شود، جواد گلپایگانی، جمشید آریا، تجدد، حکمت و اکبر احمدی نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند.

شبکه را جواد گلپایگانی تهیه می‌کند.

«بلندای قامت کویر»

"شورا فیلم" که درحال حاضر فیلم "آبی، خاکستری" ساختهٔ خسرو ملکان را با شرکت مهدی فخیم‌زاده، فخری خوروش، رضا کرم‌رضائی، کاظم افرندنیا ومنصور خاکی آماده نمایش دارد، تدارک فیلم تازه‌ای را می‌بیند که "بلندای قامت کویر" نام دارد. فیلمنامه را محمود استاد محمد نوشته و آن رانصراله‌زمردیان کارگردانی خواهد کرد، هنوز سایر عوامل سازنده فیلم مشخص نشده‌اند.

نمایی از فیلم "وداع" ساختهٔ "احمد ذاکری"



«خاك و خون» تمام شد

فیلمبرداری محصول تازهٔ سینمائی فیلمیران که توسط کامران قدکچیان کارگردانی شده است، به پایان رسید. در این فیلم که‌توسط جمشید الوندی براساس فیلمنامهٔ رضامیرلوحی فیلمبرداری شده، مهدی فخیم‌زاده، ژیلا سهرابی، احمد قدکچیان، علی شعاعی، کهن و احمد هاشمی نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند.

مهدی فخیم‌زاده با پایان فیلمبرداری خاک‌و خون، خود را برای بازی در فیلم "توطئه" ساخته خسرو ملکان و کارگردانی "بلوغ" آماده می‌کند.

روی جلد :

«میرزا کوچك خان» برای دههٔ فجر

بعد از ماهها کار، ودرشرایطی که هنوز اکیپ فیلم "میرزا کوچک خان" در شمال مشغول فیلمبرداری صحنه‌هائی از فیلم است، سازندگان فیلم تلاش می‌کنند تا فیلم بتواند در دههٔ فجر در سینماهای تهران و شهرستانها به نمایش درآید.

مونتاژ این فیلم هم‌اکنون توسط "روح‌اله امامی" آغاز شده است و فیلم‌ها، بعد از فیلمبرداری روزانه، فورا به تهران ارسال می‌شود تا بعد از ظهور در اختیار وی قرار گیرد.

"میرزا کوچک‌خان" جزو فیلم‌های پرهزینه‌ی سینمای ایران است و گفته می‌شود تا کنون بیش از هزار دقیقه فیلم توسط علی صادقی بطور رنگی فیلمبرداری شده است.

در این فیلم که "امیرقویدل" آن را کارگردانی و هادی مشکوة در فرهنگ فیلم تهیه می‌کند، ولی‌اله مومنی، سیروس قهرمانی، شهروز ملک‌آرا، منوچهر اسماعیلی، علی ثابت، اویسی، شهروز رامتین، بخشی و امراله صابری نقش‌های اصلی را بعهده دارند.



"شهروز ملک‌آرا" به نقش رضاشاه در فیلم "میرزا کوچک‌خان"

«جشنوارهٔ فیلم وحدت»

بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی، بمناسبت هفته‌ی وحدت، جشنواره‌ای از فیلمهای ۸ و ۱۶ را از ۲۶ آذرتا اول دیماه سال ۶۲ درتبریز برگزار می‌کند.

"جشنواره وحدت" شامل دو قسمت مسابقه و جنبی است. در قسمت مسابقه فیلمهای ۸ و ۱۶ بنمایش درخواهد آمد و فیلمهای ۳۵ در قسمت جنبی عرضه خواهند شد.

در جریان جشنواره وحدت، سمیناری با همکاری صاحب نظران در رابطه با مسائل هنری و بخصوص فیلمسازی ترتیب داده خواهد شد.

فیلمها در سینمای "۲۹ بهمن" تبریز بنمایش درخواهند آمد و برای شماره بعد، گزارشی دراین زمینه خواهیم داشت.

نمایی از فیلم "در اسارت"، کار گروهی



«در اسارت»

فیلمنامه: داود اسماعیلی ٭کار گروهی: عبدالرضا ساعتچی فرد، داود اسماعیلی، حسین کامران و علیرضا برخورداری.

تهیه‌کننده: عبدالرضا ساعتچی فرد ٭فیلمبردار: علی باقری

بازیگران: داود اسماعیلی، سمیه سالار، امیر زمانی، ارجمند، اصغر زمانی، عبدالرضا ساعتچی‌فرد، علیرضا برخورداری، حسین کامران و مجید خلفی

فیلم دربارهٔ بلای اعتیاد به مواد مخدر است. پدر خانواده‌ای که یک مهندس تحصیل کرده است گرفتار اعتیاد می‌شود، و اعضای خانواده برای رهائی او تلاش می‌کنند.

فیلم‌های آمادهٔ نمایش ایرانی

■ درپی فعالیت‌هائی که از مدتی پیش در سینمای ایران آغاز شده، وهم‌اکنون نیز ادامه دارد، درحال‌حاضر چندین فیلم آمادهٔ نمایش است که تعدادی از آنها پروانهٔ نمایش نیز گرفته‌اند و در "نوبت‌اکران" قرار دارند.
فیلمهای آمادهٔ نمایش ایرانی عبارتنداز:

■ **کیلومتر ۵** ــ ساختهٔ حجت الله سیفی. فیلمبردار: علی‌اصغر مبرهنی. بازیگران: هدایت‌الله نوید، محمد حاج‌حسینی، افسانه رایگان، محصول وزارت ارشاد اسلامی، اداره کل تولید فیلم و عکس.

■ **استعاذه** ــ ساختهٔ محسن مخملباف. فیلمبردار: ابراهیم قاضی‌زاده، بازیگران: محمد کاسبی، مجید مجیدی، مرتضی مسائلی، علی درفشی، مسعود قندی و محمد تخت‌کشیان ــ محصول سازمان تبلیغات اسلامی.

■ **دوچشم بی‌سو** ــ ساختهٔ محسن مخملباف. فیلمبردار: ابراهیم قاضی‌زاده. بازیگران: محمد کاسبی، رضا چراغی، بهزادپور و عصمت مخملباف ــ محصول سازمان تبلیغات اسلامی.

■ **بازداشتگاه** ــ ساختهٔ کوپال مشکوة، فیلمبردار: علی باقری، بازیگران: محمد مطیع، حسین شهاب، جمشید آریا، بهروز جلیلی، ایرج سرباز، محصول: فرهنگ فیلم.

■ **خانه عنکبوت** ــ ساختهٔ علیرضا داودنژاد ــ فیلمبردار: اصغر رفیعی جم. بازیگران: جمشید مشایخی، عزت‌الله انتظامی، داود رشیدی، مسعود بهنود، محمد رضا داود نژاد ــ محصول تعاونی تهیه و پخش.

■ **حصار** ــ ساختهٔ حسن محمد زاده ــ فیلمبردار: فضل‌الله فعال نوری ــ بازیگران: جبران شریف، احمد مظلومی، سید میرزا موسوی زمانی، محمدعلی خجسته، ایوب رضائی، نمازی، جمشید سبیلان، مرتضی نجفی و یوسف صمدزاده ــ محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، ارومیه.

■ **پیک جنگل** ــ ساخته حسن هدایت. فیلمبردار: حسن قلیزاده، بازیگران: بهرامی، حامدی، شهاب، کاشانی، معلومی، عظیمی افسری و فرید فرهادپور. محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان.

■ **دادشاه** ــ ساختهٔ حبیب کاوش ــ فیلمبردار: نعمت حقیقی ــ بازیگران: سعید راد، جعفر والی، آهو خردمند، خسرو شکیبائی، جمشید آریا، علی محزون، احمد آقالو، داریوش ایران‌نژاد، عنایت شفیع و شهرام گلچین ــ تهیه کننده: حبیب کاوش.

■ **بنفشه‌زار** ــ ساخته باقر خسروی ــ فیلمبردار: رضاپاک‌زاد ــ بازیگران: اسماعیل محمدی، رضا کرم رضائی، مریم فرخ‌نیا، عنایت بخشی، سروش خلیلی، محصول دهل فیلم.

■ **عفریت** ــ ساختهٔ فرشید فلکنازی، فیلمبردار: علی‌مزینانی ــ بازیگران: فرامرز قریبیان، آهو خردمند، مرتضی نیکخواه، کاشانی، طوفان، ایرج سرباز، فریدون بهرام، مسعود موثقی، فاطمه نقوی و محمدرضا داود نژاد.

■ **نقطه‌ضعف** ــ ساختهٔ محمدرضا اعلامی ●فیلمبردار: علیرضا زرین دست ●بازیگران: جوادگلپایگانی، جمشید آریا، عباس قاجار، محمد ابهری، منوچهر افسری، آنیک و حسین پرورش ●تهیه‌کننده: جواد گلپایگانی ●محصول: کارگاه فیلم پویا

■ **آبی، خاکستری** ــ ساخته خسرو ملکان. فیلمبردار: جمشید فرحی، بازیگران: فخری خوروش، مهدی فخیم‌زاده، رضا کرم‌رضائی، مجید مظفری، منصورخاکی ــ محصول شورا فیلم.

■ **بازجوئی** ــ ساختهٔ محمد علی سجادی ــ فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست ــ بازیگران: حبیب اسماعیلی، عنایت بخشی، علی محزون، کهنموئی، تانیا جوهری، منظر لشگری، مهدی میامی، محبوبه بیات و مهری و دادیان ــ محصول دالی فیلم.

■ **عبور از میدان مین** ــ ساختهٔ جواد طاهری، فیلمبردار: فرج حیدری ــ بازیگران: مجید مظفری، سعید راد، فرهنگ‌حیدری، سعید نیوندی، رسول توکلی، نادر دلاوری، نعمت افشاریان، حسین ملکی ــ تهیه‌کننده: محمد هاشم سبوکی.

■ **پایگاه جهنمی** ــ ساخته اکبر صادقی ــ فیلمبردار: فریدون قوانلو ــ بازیگران: فرامرز قریبیان، حسین ملاقاسمی، کاظم افرندنیا، علی محزون، جمشید آریا و ذکریا هاشمی.

■ **شیلات** ــ ساختهٔ رضا میرلوحی ــ فیلمبردار: جمشید الوندی ــ بازیگران: داودرشیدی، مهین شهابی، احمد قدکچیان، علی شعاعی، کنعان کیانی، مهری، ودادیان، کیومرث ملک‌مطیعی، حسین شهاب، جلال پیشوائیان، عباس قاجار، محصول کارگاه فیلم پویا.

فیلمهای در دست تهیه و آمادهٔ نمایش کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

● در تماسی با دفتر اطلاعات و روابط عمومی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ، یک مقام مسئول این دفتر ، نام و مشخصات فیلمهای در دست‌تهیه و آمادهٔ نمایش کانون را به‌این شرح اعلام کرد :

«جرس»

فیلم "جرس" که در سال ۵۹ فیلمبرداری آن شروع شد اما بعلت آغاز جنگ تحمیلی تهیه آن به تعویق افتاد ، مونتاژ وصداگذاری شده‌و اکنون آماده تکثیر و نمایش است . موضوع فیلم ، داستان فداکاری پسرکی است کرولال ، که خود و خانواده‌اش در گروگان یکی از عوامل رژیم گذشته ، در روزهای انقلاب‌هستند . کارگردان فیلم محمد علی ستونزاده وفیلمبردارش ایرج صفوی است .

«برنده»

تدوین فیلم "برنده" ساخته امیرنادری به پایان رسید و برای تکثیر به‌لابراتوار واگذار شد و بزودی نمایش داده خواهد شد . داستان فیلم در مورد گروهی کودک جنوبی است که وقت‌خود را در سواحل بندرعباس به‌بطالت می‌گذرانند و به‌بازیها و مسابقه‌های کودکانه مشغولند ، تا اینکه روزی مسابقه‌واقعی اتفاق می‌افتد . ضمنا " فیلمبرداری فیلم بلند امیرنادری بنام "دونده" توسط فیروز ملکزاده در بندرعباس آغاز شده است .

«زنگ انشاء»

مقدمات فیلم "زنگ انشاء" بکارگردانی شاپور قریب پایان‌یافته وبزودی توسط مازیار پرتوفیلمبرداری آن آغاز خواهد شد . قصه فیلم موضوع انشائی است درموردآداب غذاخوردن که غیر از جنبه‌های آموزشی ، دارای جذابیت‌وشیرینی داستانی نیز هست .

«همشهری»

"همشهری" فیلمی درباره مردم و طرح ترافیک بکارگردانی عباس کیارستمی است . فیلمبرداری این فیلم توسط فیروز ملکزاده بطریق دوربین مخفی انجام شده است . این فیلم که توسط محمد حقیقی صدابرداری می‌شود ناظری است برمشکلات مردم و مامورین طرح ترافیک در رابطه با یکدیگر . "ترتیب یا بدون ترتیب" فیلم دیگر کیارستمی مقایسه‌ای است بین نظم و بی‌نظمی ، فیلمبردار این فیلم ایرج صفوی است .

دوفیلم افشارپناه

کورش افشارپناه دوفیلم "سهم من این است" و "نادر می‌تواند" را کارگردانی می‌کند . فیلم اول مستندی است از کودکان ونوجوانان سیستان و بلوچستان در رابطه با مراکز فرهنگی کانون ، و فیلم دوم مقایسه روش تربیتی در دو خانوادهٔ مختلف است که اتکا به نفس را به‌کودکان ونوجوانان و والدین آنها آموزش می‌دهد . فیلمبردار هردو فیلم ایرج‌صفوی است .

«کارگاه عروسکی»

"کارگاه عروسکی" نام موقت فیلمی است درباره نحوه ساختن فیلم عروسکی بکارگردانی‌ابراهیم فروزش . فیلمبرداری این فیلم بعهده فیروزملکزاده است .

«بازگشت»

فیلم نقاشی متحرک "بازگشت" بکارگردانی وجیه‌الله فردمقدم در مورد تنبلی و تن‌پروری است که باعث اسارت می‌شود . فیلمبردار فیلم جهانبخش لک و مدت آن ۲۰ دقیقه است .

«سیب»

فیلم "سیب" بکارگردانی پرویز نادری براساس فیلمنامه‌ای از ابوطالب حبیبی توسط مهدی سماکار فیلمبرداری و محمد حقیقی صداگذاری و مونتاژ شده است . مدت فیلم ۸ دقیقه و بصورت نقاشی متحرک ، نتیجه بی‌انصافی و ثمره منصف بودن را تصویر می‌کند .

"سیب"



فیلم کوتاه

«موعود»

نویسنده و کارگردان: ناصر شاملو. رنگی ۳۵ میلیمتری.
موعود نام فیلم کوتاهی است که به‌مسئله اعتیاد به‌مواد مخدر و مشکلاتی که در جامعه ایجاد می‌کند، می‌پردازد. در این فیلم ۲۵ دقیقه‌ای جعفر سیمائی، حسن اردوخانی، محمد فاطمی، محمد نوروزی و مهران سعادت بازی می‌کنند.

«نامه و پرواز»

گروه تئاتر و فیلم "حامد" که از سال ۱۳۶۰ بانگیزه تلاش در زمینه‌های فیلمسازی و اجرای نمایش در سراسر کشور فعالیت خود را در اهواز آغاز کرده، در حال حاضر فیلم تازه‌ای را به‌نام "نامه و پرواز" بطریقه ۸ میلیمتری به‌پایان رسانیده است. فیلمنامه‌آنرا "صادق‌تیرافکن" نوشته و خود آن‌را کارگردانی کرده است.

در این فیلم که توسط "مهرداد مال عزیزی" فیلمبرداری شده، ایمان طالعی،حمید خضری‌نژاد، م ــ هدایت و قدرت‌الله صالحی ایفای نقش کرده‌اند و احمد نیک‌پی نیز برای آن موسیقی متن گذاشته‌است.

داستان، درباره‌ٔ پسر بچه ده ساله‌ای است که برای رزمندگان در جبهه نامه می‌فرستد و بدین وسیله رابطه عاطفی با آنها برقرار می‌کند. درپی حوادث مختلفی که در جبهه به‌شهادت رزمندگان منتهی می‌شود، پسربچه در تلاش برای یافتن رزمنده‌ای، لحظات عاطفی و هیجان‌انگیزی را می‌گذراند.

«در انتظار سفر»

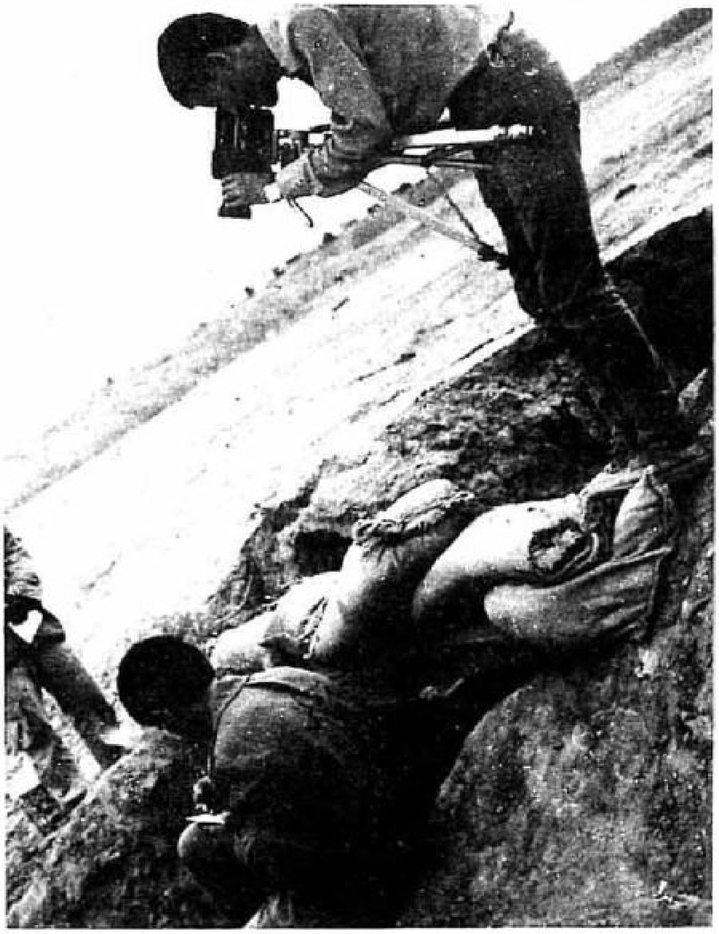
"در انتظار سفر" فیلمی ۱۶ میلی‌متری است که احمد ذاکری برای واحد بسیج یکی از مساجد تهران‌می‌سازد.
این فیلم زمینه‌ای مستند و داستانی دارد و درباره‌ٔ یک نوجوان سیزده‌ساله است که‌پدرش رفتگر فقیری است. نوجوان در آرزوی رفتن به جبهه است ولی موفق به‌این‌کار نمی‌شود.
این فیلم ۴۰ دقیقه‌ای را جهانگیر طاهری تهیه وفیلمبرداری می‌کند.

چهارفیلم از فیلمسازان آماتور زنجان

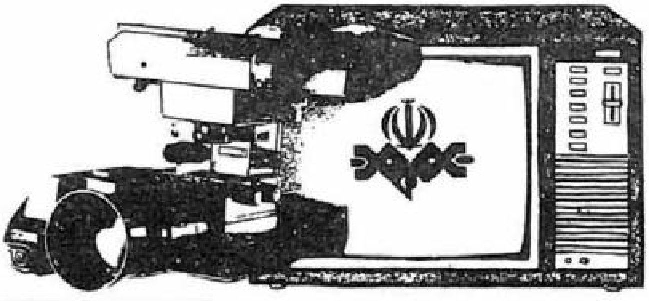
انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز زنجان فیلم تازه‌ای را بطریقه ۸ میلی‌متری توسط‌محمدرضاسلطانی جلوی دوربین برده است که "رزم" نام دارد. این کانون سه فیلم دیگر نیز بنامهای "سیگار آزادی" بکارگردانی اکبر بیات، "جمعه" بکارگردانی ناصر غفاری، و "بمب ساعتی" بکارگردانی محمدرضا غفاری را که هنرجویان این انجمن هستند بطریقه ۸ میلیمتری تهیه کرده است.

«راهیان قدس»

واحد جنگ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران و واحد تبلیغاتی جبهه‌وجنگ سپاه‌پاسداران انقلاب اسلامی تهیه یک فیلم ۱۶ میلیمتری را به پایان رسانده‌اند که راهیان قدس نام دارد.
این فیلم توسط علی حسین فرخی کارگردانی شده و داستان‌پسر یازده ساله‌ای را بیان می‌کند که با داشتن پدری نابینا راهی جبهه می‌شود. او در جبهه باتفاق یکی از دوستانش به فروش روزنامه مشغول می‌شود ولی بر اثر ترکش خمپاره به شهادت می‌رسد.
"راهیان‌قدس" را امیردرفشی فیلمبرداری کرده است.



"نامه و پرواز"



در تلویزیون



"قصه‌ها و اندرزها"

«قصه‌ها و اندرزها»

مجموعه "قصه‌ها و اندرزها" که در گروه کودک و نوجوان شبکه اول تهیه می‌شود، از داستانهای قدیمی ایران از کتابهای: قابوس نامه، مرزبان نامه، سندبادنامه، کلیله و دمنه و... گرفته شده است. در هر قسمت یک داستان که علاوه برجنبه سرگرمی‌دارای نکته‌ای آموزنده نیز هست. بنمایش گذاشته می‌شود. طراح،کارگردان وتهیه‌کننده این مجموعه فریال بهزاد است این مجموعه بطریق عروسکی / انیمیشن ساخته شده است.

رویاهای احتکارالسلطان

داود مصلحی در گروه فیلم و سریال شبکه اول تلویزیون، تدارک فیلمی را می‌بینند که احتمالا درنوروز از این شبکه پخش خواهد شد. این فیلم که "رویاهای احتکارالسلطان" نام دارد، داستان سرمایه‌داربزرگی است که پس از انقلاب، اموالش توسط دولت مصادره شده و او به اتفاق گروهی از همدستانش در طرح یک توطئه ضدانقلابی دست‌دارد.

شب قبل از اجرای طرح، او در خواب خوشی همه‌چیز را مطابق میل خود و همدستانش می‌بینند ولی فردا صبح ماجرا وارد وضعیت پیچیده‌ای می‌شود.

رویاهای احتکارالسلطان را علاءالدین رحیمی کارگردانی میکند.

«از بد حادثه»

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: محمد ملکزاده ٭فیلمبردار: کریم ملک‌مدنی ٭تهیه‌کننده: جعفرصادقی ٭بازیگران: پرویز رفیعی، جلیل قدیمی افسانه قیاس‌زاده، مرضیه هنردوست، طاهره طاهرین، یداله حبیبی، بهمن‌جهان‌طلب، عباداله حقیقی و بهزاد فرقانی.

این فیلم رنگی که در سیمای جمهوری اسلامی، مرکز گیلان جلوی دوربین رفته و آماده نمایش است، براساس یکی از ضرب‌المثل‌های کهن فارسی تهیه شده است.

برنامه‌های گروه کودک

در گروه کودک و نوجوان شبکه اول تلویزیون، فیلم‌ها و برنامه‌های تازه‌ای در دست‌تهیه‌است‌که‌تعدادی از آنها در شماره‌های گذشته معرفی شده‌اند. در این شماره به معرفی سه فیلم تازه می‌پردازیم:

طرح کاد

این مجموعه داستانی، در ۹ قسمت به‌منظور آشنائی نوجوانانی که تحت‌پوشش طرح کاد قراردارند، تهیه می‌شود.

این فیلم‌ها را محمدحسین پاک‌طینت تهیه می‌کند.

گرداب سکندر

براساس افسانه‌های قدیمی، تلاش یک نوجوان‌نابینا برای‌داشتن یک زندگی عادی به تصویر کشیده شده است.

این برنامه در ۱۳ قسمت توسط فریال بهزاد تهیه می‌شود و احتمالا از اوایل سال آینده پخش آن از شبکه اول شروع خواهد شد.

آقا

تدارک برای ساختن‌یک‌سریال ۱۷ قسمتی مراحل پایانی خود را طی می‌کند و فیلمبرداری این‌سریال که "آقا" نام دارد بزودی آغاز خواهد شد.

ماجراهای این‌سریال‌داستانی در زمان انقلاب رخ می‌دهد.

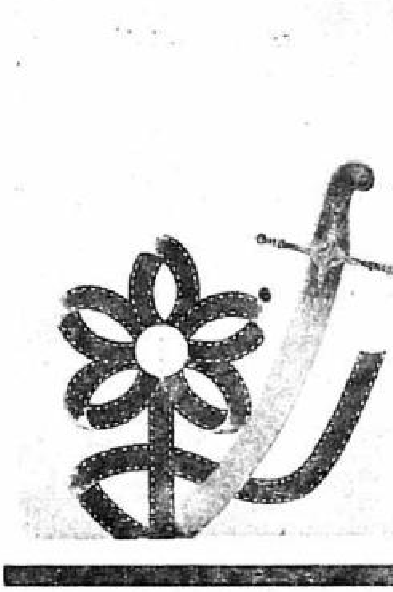
سریال، لحظه‌هائی‌را به‌تصویر می‌کشد که برای چند نوجوان در هنگام ورود امام به ایران به‌وقوع می‌پیوندند.

گزارشی کوتاه از :
جشنوارهٔ فیلم دمشق

■ سومین جشنوارهٔ فیلم دمشق که قصدش "معرفی سینمای مترقی وآزاد کشورهای عرب ، آسیا و آمریکای لاتین " است ، از ۲۸ مهر تا ۷ آبان در کشور سوریه برپا شد .

دراین جشنواره که هردوسال یک‌بار برگزار می‌شود ، طی ده‌روز ۵۰ فیلم کوتاه و بلند از کشورهای تونس ، لبنان ،سوریه ، اردن ، فلسطین ، هند ، آرژانتین ، چین ، کوبا ، شوروی ، فیلیپین ، قبرس ، ونزوئلا ، ایران ، یمن‌شمالی ، مصر ، ترکیه ، یمن جنوبی ، سومالی ، لیبی ، الجزایر ، ژاپن ونیکاراگوئه به‌نمایش درآمد .

گزارش کوتاهی که می‌خوانید ، باتوجه به‌کمبود منابع ، اطلاعات مختصریست دربارهٔ این جشنواره .



■ جشنوارهٔ دمشق که نخستین دورهٔ آن در سال ۱۹۷۹ برپا شد ، امسال دارای دو بخش "مسابقه" و "اطلاعات" بود . علاوه برنمایش فیلم‌ها ، در طول برپائی جشنواره ، مناظره‌هـای سینمائی و سمینارهای روزانه نیز برقرار بود . به‌علاوه که‌فعالیتهائی نیز درزمینه خرید و فروش فیلم جریان داشت .

به‌دعوت جشنواره ، یک هیات ایرانی متشکل از نمایندگان وزارت ارشاد اسلامی وبخش فرهنگی‌بنیاد مستضعفان با فیلمهای **سفیر** ساختهٔ فریبرز صالح و **صدای پای نور** ساختهٔ جواد شمقدری در جشنواره شرکت کرد . مسئولان جشنواره ، از نمایش فیلم سفیر به دلایلی خودداری کردند اما نمایش فیلم صدای پای نور ، با استقبال‌مواجه شد و بازتاب مثبتی از جنگ‌تحمیلی عراق علیه جمهوری اسلامی‌ایران بود . هرچند فیلم سفیر درجشنواره به‌نمایش درنیامد ، اما نمایندگان بخش فرهنگی بنیاد فرصتی بدست آوردند تا نظر یکی از پخش‌کنندگان لبنانی را برای دوبله و پخش این فیلم در کشورهای عربی جلب کنند .

به‌عقیدهٔ یکی از اعضای هیات ایرانی شرکت‌کننده ،بیشتر فیلمهای جشنواره حکایت از بی‌ریشه‌بودن و از دست‌دادن هویت بسیاری از کشورهای ارائه‌دهندهٔ فیلم در جهت سوق به‌سوی شرق‌یا غرب بود . و مجموعهٔ فیلمهای کشور سوریه نشانگرعدم توجه فیلمسازان به‌مسائل منطقه و بی‌تفاوتی‌شان در مورد مسائل کشورشان است . فیلم‌های **باز می‌گردیم به حیفا** از فلسطین، **عبور** و **سایه زمین** از تونس، از جمله فیلمهای‌درخور اعتنای جشنواره بود .

فیلم ارائه شده روسی درباره ابوعلی سینا دانشمند و عارف اسلامی ایران، بسیار ضعیف و ناپخته ، و فقط جنبه پزشکی وی را بررسی کرده بود . درحاشیه جشنواره سمیناری برای بررسی سینمای سوریه و سینمای کودکان تشکیل شد .

هیئت داوری این جشنواره، از : **رونالد** تریش مدیر جشنواره لایپزیک آلمان‌شرقی ، **مرزاق‌علواش** کارگردان الجزایری ، **جیمزآلدریچ** نویسنده انگلیسی ، **عبدالحفیظ بوعصیده** کارگردان تونسـی ، **لودمیلا** تنور **سینا** هنرپیشه روسی ، **سمیر فرید** منتقد مصری ، **یرژی گاوالرویچ** کارگردان لهستانـی ، **سرجیو جیرال** ، مدیر موسسه سینمائی کوبا و **امین‌البینی** کارگردان سوری ، تشکیل شده بود .

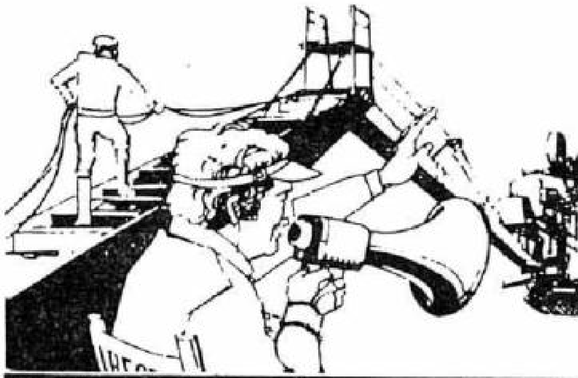
برخی از فیلمهای شرکت‌کننده عبارت بود از :

بخش مسابقه :

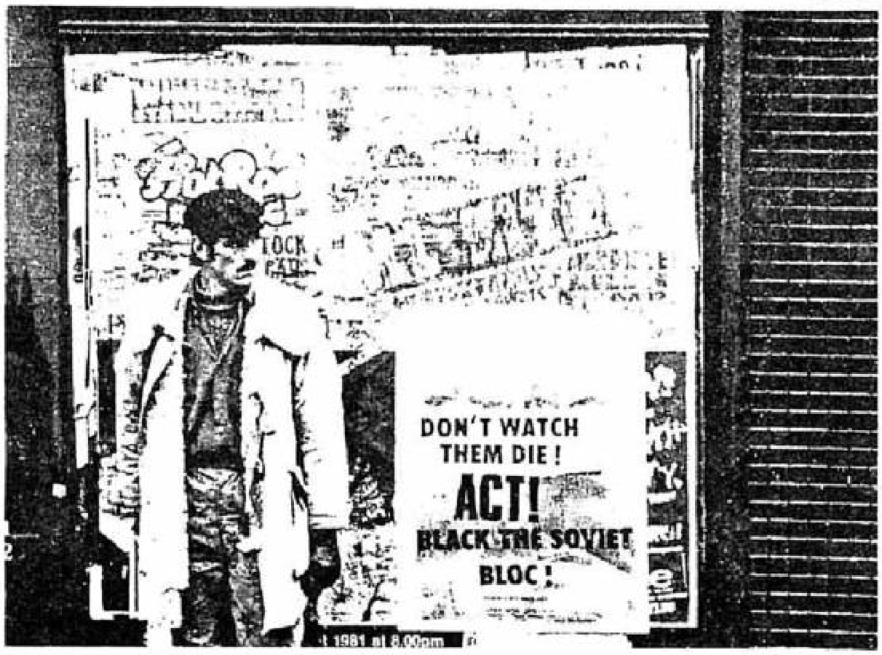
کودک و خورشید (مستند کوتاه) از سوریه، **عشق من نمی‌میرد ، دام برلین** (مستند کوتاه) از لبنان، **عبور، سایه زمین** از تونس، **امری جان** از هندوستـان، **جهنم ترسناک، مردی از طبقه همکف** ازآرژانتین . **لوتوس سفید** از چین . **پودرقرمز ، اخبار ۳۱** (کوتاه) از کوبا . **جوانی یک نابغه** (ابن سینا) از شوروی . **مهارت صدف** (کوتاه) از فیلیپین . **کتالوس** (مستندکوتاه) از قبرس . **باران** (کوتاه) ازونزوئلا . **صدای پای نور** (مستند بلند) از ایران . **آن زن ،** از ترکیه. **راننده اتوبوس** از مصر. **باز می‌گردیم به حیفا** از فلسطین. **صبرا و شتیلا** (مستند کوتاه) از لیبی . **وداع با سرزمین ،** از ژاپن

بخش اطلاعات :

صبح‌بخیر بیروت (مستندکوتاه) از لبنان . **کودک و هواپیما** (نقاشی متحرک کوتاه) از تونس. **پرواز پروانه** از هندوستان . **خانه‌پائولو**، از آرژانتین . **سلطان طاووس، خرگوش کوچولو** (نقاشی متحرک کوتاه) از چین . **گاهی اوقات به زندگیم نگاه می‌کنم** ، از کوبا . **اصرار** (مستند کوتاه) از آلمان غربی . **الله سفیدروی** (کوتاه) از ونزوئلا . **یونس امری، هرمز و هفت شوهرش، پرنسس وهفت کوتوله** ، از ترکیه. **قهوه‌المواردی**، از مصر . ■



سینمای ۸۰



مهتابی



قضاوت

مهتابی

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: یرژی اسکولیموفسکی
مدیر فیلمبرداری: تونی پیرس رابرت • تدوین: باری وینس • موسیقی متن: استانلی مـرز • بازیگران: جرمی ایرونس، اوژن لیپینسکی، ژری استانیسـلاو • محصول ۱۹۸۲ انگلستان، ۹۷ دقیقه.

چند کارگر لهستانی برای ساختن خانه صاحبکار خود راهی لندن می‌شوند. صاحبکار برای پرهیز از دادن دستمزد بکارگران انگلیسی، کار را به آنها می‌سپرد آنان نیز در عرض یکماه همان مبلغی را دریافت می‌دارند که معادل حقوق یکسال آنهاست. "نواک"، یکی از کارگران، پس از تماسی با ورشو در می‌یابد که حکومت نظامی در لهستان برقرار شده است. وی موضوع را با بقیه درمیان نمی‌گذارد که باعث‌ناراحتی آنان شود. پس از یکماه، در راه فرودگاه وقتی که قصد بازگشت به لهستان را دارند، همه موضوع را در می‌یابند و یکی از آنان "نواک" را مورد حمله قرارمی‌دهد.

قضاوت

کارگردان: سیدنی لومت
نویسنده فیلمنامه: دیوید مامت، براساس داستانی از باری‌رید • مدیر فیلمبرداری: آنـدری بارتکوویاک • تدوین: پیترفرانک • موسیقی متن: جانی منـدل • بازیگران: پل نیومن، جیمزمیسون، شارلوت رامپلینگ، جک واردن • محصول ۱۹۸۲ آمریکا، ۱۲۸دقیقه.

فیلمی از یک ماجرای حقوقی که از مرگزنی بعلت استفاده از داروی بیهوشی بهنگام زایمـان شروع می‌شود و با پیروزی وکیل وی برعلیه سیستم بهداشتی پایان می‌یابد. یک فیلم درام سرشار از صحنه‌های پرحرف قهرمان داستان که تنها در مقابل بی‌عدالتی بپا می‌ایستد و کمال و صداقت فردی را ارائه می‌دهد و از ظلم و بیداد،

غمزده‌و پریشان حال می‌شود اما جرات و روحیه خود را برای کسب آزادی از دست نمی‌دهد و سرکوب نمی‌شود. از نمونه کارهای افشاگرانه لومت نظیر: "شبکه"، "سرپیکو" و به‌لحاظ شیوه، یادآور فیلم دیگرش "قانون شکنی" است.

زنی در همسایگی

کارگردان: فرانسوا تروفو• نویسندگان فیلمنامه: فرانسوا تروفو، سوزان شیفمن، ژان اورل• مدیر فیلمبرداری: ویلیام لوبچانسکی• تدوین: مارتین باراک، ماری ایمی دبریل• موسیقی متن: ژرژ دولورو• بازیگران: ژرار دپاردیو، فانی آرادان، هنری گارسین• محصول ۱۹۸۱ فرانسه، ۱۰۶ دقیقه.

دو خانواده در همسایگی یکدیگر در دهکده‌ای زندگی می‌کنند. یکی از زنها از طرف یک ناشر به‌عنوان طراح نقاشی برای‌کودکان انتخاب می‌شود و زن خانواده دیگر، دومین فرزندش را حامله است. نقاش بخاطر ناراحتی‌های خانوادگی کنترل اعصاب خود را از دست می‌دهد و او را به بیمارستان می‌برند. پس از بیرون آمدن از بیمارستان و اسباب‌کشی از آن منطقه، روزی خود و مرد همسایه را به‌قتل می‌رساند. این فیلم تروفو، بیشتر یادآور "ژول رژیم" اوست. و متاثر از هیچکاک ورنوار.

طرد شده‌ها

کارگردان: فرانسیس کاپولا نویسنده فیلمنامه: کاتلین ناتسن راول، براساس داستانی از اس ای هینتون• مدیر فیلمبرداری: استفن اچ بوروم• تدوین: آن گورساد• موسیقی متن: کارمن کاپولا• بازیگران: سی توماس هاول، مت دیلون، رالف ماچیو• محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۹۱ دقیقه.

پسر جوان چهارده‌ساله‌ای خاطرات خود را می‌نویسد: "به همراه دودوست صمیمی‌اش با دسته دیگری از جوانان شهر درگیر می‌شوند و یکی از آنها را به‌قتل می‌رسانند. در کلیسائی مخفی می‌شوند. موهایشان را کوتاه می‌کنند و برای گذران زمان، "برباد رفته" را می‌خوانند. قتل، دفاع از خود تشخیص داده‌می‌شود. چندروز بعد کلیسا آتش می‌گیرد و تعدادی دانش‌آموز درآنجاگرفتار شعله‌ها می‌شوند. این سه‌نفر آنها را نجات می‌دهند و خودشان زخمی می‌شوند. یکی از این سه‌دوست می‌میرد. نفر دوم از خانه فرار می‌کند. وبوسیله‌پلیس‌کشته‌می‌شود." نوجوان چهارده ساله داستان به‌نوشتن خاطراتش ادامه می‌دهد. این فیلم بازگشتی به سینمای "شورش بی‌دلیل" است، با تاثیرهائی از "بربادرفته".

نور برفراز آب

کارگردانها و نویسندگان فیلمنامه: نیکلاس ری، ویم وندرس• تدوین: پیتر برژی گودا• موسیقی متن: رونی بلیکلی• با استفاده ازبخشی از فیلمهای: "مردان سرزنده" و "ما نمی‌توانیم دوباره به خانه برگردیم" "ساخته"ری"• و باحضور: گری بامن، رونی بلیکلی، پیر کاترل، استفن ژابسکی، میچ دابین، تام فارل، بکی‌جانسون، تام کافمن، ماریت کاوالیاسکس، پت‌کریک، ادلاچمن، مارتین‌مولر، کرگ نلسون، پیتر برژی گودا، نیکلاس ری، سوزان‌ری، تیم‌ری، مارتین شفر، کریس سیورتیچ، ویم وندرس• محصول ۱۹۸۰ آلمان‌غربی و سوئد، ۹۱ دقیقه.

در هشتم آوریل ۱۹۷۹ که ویم وندرس (در فاصله‌فیلمبرداری "هامت") برای ملاقاتی بانیکلاس ری به آپارتمان او رفت، "ری" به او پیشنهاد کرد که‌با همکاری یکدیگر فیلمی بسازند. وندرس نگران از این بود که نیکلاس‌ری پس از سه‌مرتبه عمل جراحی‌بخاطر سرطان در حال مردن است و می‌ترسید که ممکن است باعث رنج و آزار بیشتر او شود. اما دریافت که ری به‌شدت علاقمند است تا بیانیه‌ای درباره زندگی خود ابراز دارد. وندرس پذیرفت. از نیکلاس ری بهنگام سخنرانی پس از نمایش فیلم "مردان سرزنده" فیلمبرداری کرد. پس از چندی "ری" مجددا در بیمارستان بستری شد و پس از مدتی که حال نیکلاس ری بهتر شده بود، وندرس به‌نیویورک رفت. "ری" با "گری بامن" در نمایشی اثر "کافکا" بنام "گزارش به‌آکادمی" برای صحنه کار می‌کرد. همکاری دوباره آغاز شد. اما در ۱۶ ژوئن "نیکلاس ری" مرد. "نور برفراز آب"، فیلمی درباره‌ء نیکلاس ری و شرح همین رویدادهاست.

■

طرد شده‌ها



هالیوود، مردم را در ورشکستگی شریك می کند

■ هالیوود بعنوان افسون کنندهٔ سینماگران، از آغاز دچار فراز و نشیب‌ها و جنجالهای فراوانی بوده است. از ورود "صدا" به‌فیلم گرفته تا محاکمات کارگردانان لیست سیاه دوران مک‌کارتی، اثرات جنگ و ستاره سازیهای هالیوود، همواره به نحوی جنبه‌های بارز اجتماعی هر دورهٔ خاص را منعکس کرده است. اگرچه نقش آن در فراهم آوردن تسهیلاتی در پیشبرد تکنیکی سینما غیرقابل انکار است ولی بنابر فشارهای سیاسی و اجتماعی هرگز نتوانسته بصورت قطبی سالم و با روندی مداوم در خدمت تکامل سینمای اصیل درآید. بدیهی است صاحبان استودیوها کوچکترین تمایلی به‌بررسی اثرات روانی و ایدئولوژیک فیلمها نداشته‌اند و در واقع از نوع آدمهای متعهدی که چنین بینشی از آنها انتظار برود هم نبوده‌اند. اکنون تخصص صاحبان استودیوها صرفا" به‌بررسی بیلان مالی سالیانه و ارائه روشهای نوین تجارت و بازاریابی جهت سودآوری هرچه بیشتر خلاصه می‌شود.

امروزه بازتاب گرایشی که هالیوود از همان ابتدا به‌علت تجاری شدن نشان داده بود با پیشرفتی تدریجی به‌شکل کاملا" منسجم و حساب شده‌ای آشکار شده است. روابط پیچیدهٔ سرمایه‌داری آمریکا، هالیوود را به‌جائی رسانده که اخیرا" این مرکز سینمایی با اشتراک وال‌استریت برنامه‌ای تنظیم کرده که فیلم‌هائی را برای سرمایه‌گذاری عموم به‌شکل شرکتهای مسئولیت محدود عرضه کند و درواقع با بکارگیری شیوه‌های پیشرفته تبلیغاتی، فیلم را به کالائی تجاری بدل کرده است.

با توجه به‌هزینهٔ سنگین تولید یک فیلم در سال ۱۹۸۳ که بطور متوسط ۱۲ میلیون دلار است، استودیوها خطر ورشکستگی را با بخشیدن سهم ناچیزی از سود احتمالی فیلمها به‌شرکت‌های مسئولیت محدودی که از سینماروها تشکیل می‌شود، کاهش می‌دهند. اشتراک در فیلمها به‌صورت خرید سهم‌های سرمایه‌گذاری که حداقل ۵۰۰۰ دلار است انجام می‌شود. البته این سهم‌ها مستقیم بدست نیامده و از طریق دلالها به‌فروش می‌رسد. سپس شرکت‌های مسئولیت محدود تشکیل می‌شود، در صورتیکه فیلم با شکست روبرو شود تمام سرمایه‌گذاری افراد از بین خواهد رفت ولی اگر سودآور باشد ابتدا سرمایهٔ اولیه به‌شرکاء برگشت می‌شود و بعد استودیو ۸۵% درآمد بعدی را از آن خود می‌کند. اگر احیانا" مبلغی باقی بماند، شرکاء نسبت به‌سرمایه‌شان از آن بهره‌مند خواهند شد. در این مورد یکی از صاحبان استودیوها گفته است "هرکس اقدام به‌سرمایه‌گذاری می‌کند بایستی کاملا" واقف باشد که ممکن است سرمایه‌اش یکجا از بین برود" و مدیر یکی از شرکتهای مسئولیت محدود اظهار نظر کرده است که "مردم خیلی هم حریص نیستند که از این راه سریعا" به ثروتی دست پیدا کنند درحالیکه این صاحبان استودیو هستند که خیلی خوک صفتند!"

این روش جدید اشتراک مردم در فیلمها برای کمپانی‌هایی چون متروگلدوین مایر/ یونایتد آرتیست (که همه درهم ادغام شده بنام "ام‌جی‌ام/ یوا" معروفند)، پارامونت، و فوکس قرن بیستم که فقط سال گذشته تا ۳۰۰ میلیون دلار سرمایه جمع کرده‌اند و همچنین دلالها بازده قابل توجهی داشته است. برای مثال کسی که در فیلم "قضاوت" ساختهٔ سیدنی لومت سرمایه‌گذاری کرده است، انتظار برگشت سرمایه اولیه‌اش به انضمام ۱۰ تا ۲۰ درصد سود در عرض یکسال خواهد داشت ولی یک پروفسور دانشگاه هاروارد پس از بررسی این شیوهٔ جدیدگفته است که در بیشتر موارد بهتر است



گرول، فیلم تهیه شده به شیوهٔ جدید

سرمایه‌گذارها پول خود را در اختیار امور خیریه قرار دهند!

بهرحال جذب سرمایه‌های مردم با اعمال روشهای بازاریابی و تبلیغاتی اغواکننده چنان انجام می‌شود که بدون توجه به‌جنبه‌های مادی آن، جلوه‌های خاصی برای مردمی که محصول سیستم فرهنگی اجتماعی آمریکا هستند به‌همراه دارد. شاید آنها با شرکت و لاف‌زدن در کوکتل پارتی فیلمی که مردم پشت گیشه‌ها برای دیدن آن ازدحام کرده‌اند، ارضاء می‌شوند.

درحالیکه از هر ۵ فیلم، ۴ فیلم زیان‌آور است، نه‌تنها برای جلب سرمایه‌ها بلکه برای هرچه بیشتر کردن آن روشهائی ابداع شده بنحوی که سودآوری بین ۱۵ تا ۲۰ درصد زمانی حاصل خواهد شد که‌درگروهی‌از فیلمها که ظرف چند ماه آمادهٔ نمایش می‌شود، سرمایه‌گذاری شود.

مبالغ دریافتی توسط‌استودیوها باعث می‌شود که آنها توان مقابله با هزینه‌های سرسام‌آور کارگردان‌ها و هنرپیشه‌ها را پیدا

کنند. زمانیکه در سال ۸۱ "ام‌جی‌ام/ یو ا" و اس‌ال‌ام یکی از اولین شرکتهای مسئولیت محدود را بنا کردند این استودیو بود که تعیین می‌کرد در چه فیلمهائی سرمایه‌گذاری شود و در نتیجه "اس ال ام" بازیان فراوانی از جمله در "پنی‌های آسمانی" (به کارگردانی هربرت راس) روبرو شد. بعدا" مدیریت جدید "ام‌جی‌ام/ یو ا" حق انتخاب را به‌خود شرکتها سپرد و فیلمهای پولسازی چون "اختاپوس" (از آخرین سری فیلم‌های جیمزباند با شرکت راجر مور) و "بازیهای جنگی" ساخته شد.

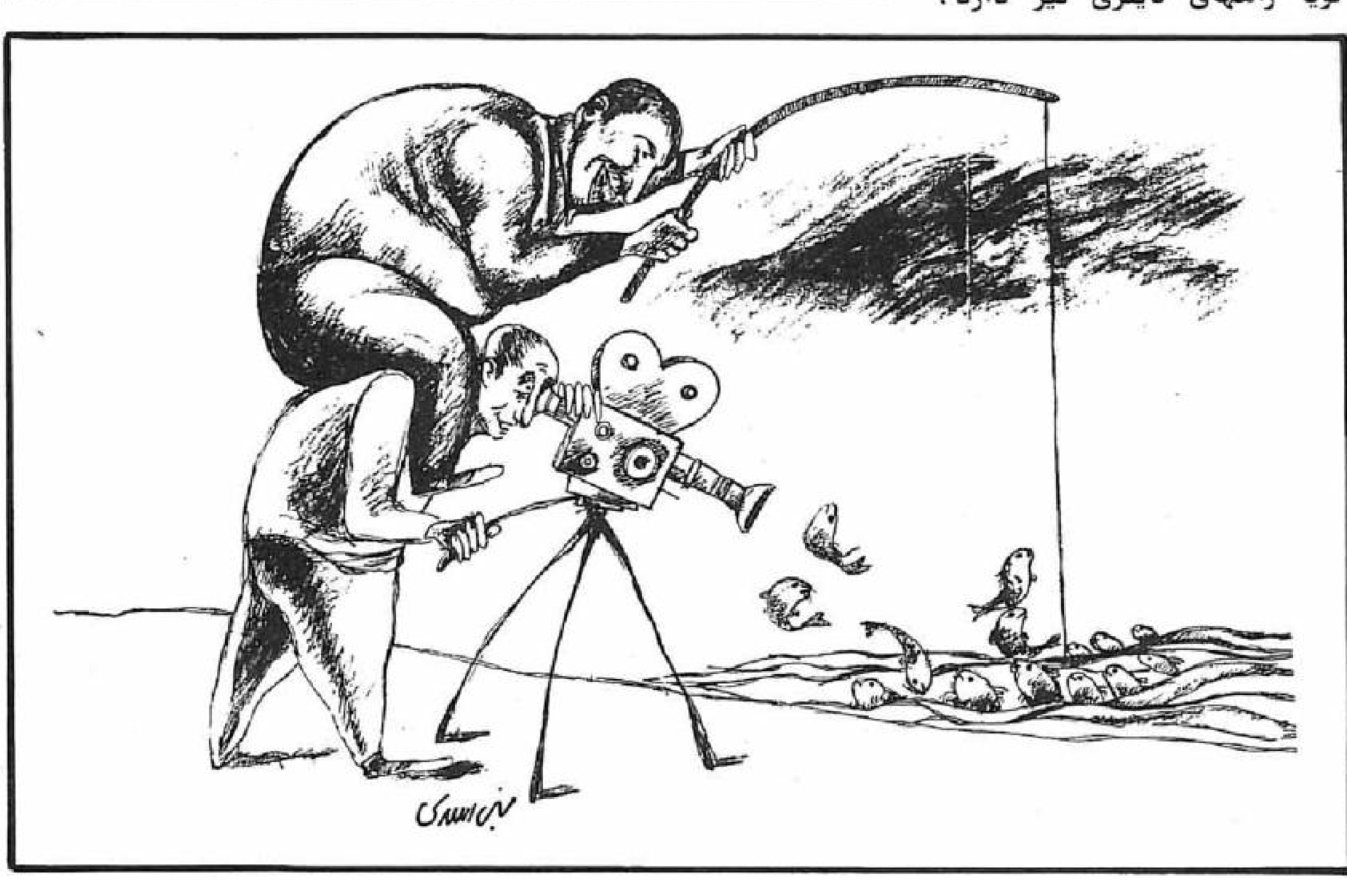
هنوز نظر منتقدین به‌این‌شیوه جدید سرمایه‌گذاری جلب نشده است. آنها معتقدند تا زمانیکه مردم اصل سرمایه خود را به‌انضمام سود متعارفی دریافت نکرده‌اند در واقع به‌استودیوها وام بدون بهره داده‌اند. احتمالا" ابتکار اولیهٔ برقراری چنین روشهائی ناشی از این تفکر بوده است که جذب دلارهای مردم آمریکا بجز از طریق پنجرهٔ کوچکی بنام "گیشه" و آنهم در مقیاسی به‌مراتب وسیع‌تر گویا راههای دیگری نیز دارد.

گرچه هالیوود سالهاست فاقد آن جاذبه و اعتبار اولیه است، ولی حاکم کردن روابط و سیستمهای جدیدتجارت بر سینما عمیقا" در روند فیلمسازی خلاق و پرخاشگر آمریکا که گهگاهی بصورت جرقه‌ای در میان فساد و تباهی آن دیار جلوه‌گر می‌شود، تاءثیر می‌گذارد و فیلمسازان منفرد سینمای آمریکا که همیشه در تاءمین بودجهٔ خود دچار شکست می‌شوند (برای نمونه ورشکستگی کمپانی "زوتروپ" کاپولا) توان همپایی با حرکت سیستماتیک فیلمسازی تجاری را ندارند.

ترجمهٔ: فریدون شفقی

تعدادی از فیلم‌هایی که در شرکتهای با مسئولیت محدود و با مشارکت مردم ساخته شده است:

نام شرکت	جمع سرمایه	فیلمها
سازمان فیلم دلفی۲	۶۰ میلیون دلار	۱) مردی که عاشق زنها بود ۲) کرول (کرل) ۳) رعد آبی ۴) سرمای بزرگ
گروه شرکاء سینمائی	۱۳/۵میلیون‌دلار	۱) زنده ماندن ۲) رقص نور ۳) سفر ستاره‌ای ۳
شرکت تفریحاتـــــی اس ال ام	۵۵/۸میلیون‌دلار	۱) بازیهای جنگی ۲) اختاپوس ۳) خیالبافی عجیب ۴) موج فکری



فیلم ماقبل آخر "آندری وایدا"

بازتاب مسائل معاصر در «محاکمه دانتون»

کوتاه شده از: فیلم کوارترلی
شمارهٔ زمستان ۸۳ – ۱۹۸۲
برگردان: احمد ضابطی جهرمی

■ هنرمند و روشنفکری که نزدیک‌ترین بستگی را با دنیای اندیشه در لهستان امروزی دارد، آندری وایدا است. آثار او از سال ۱۹۵۴ و قایعنامهٔ رشد افکار آزاد در سرزمین اجدادی‌اش محسوب می‌شود و البته همیشه با همکاری مقامهای حکومتی و با موفقیت و خرسندی مواجه نبوده است.
"نسل"، "کانال"، "خاکستر و الماس"، "سرزمین موعود"، "بدون بیهوشی" و "رهبر ارکستر"، از میان ۲۸ فیلمی (که ساخته، امروزه بصورت آثار کلاسیک جهان درآمده‌اند و دوفیلم آخرش: "مرد مرمرین" و "مرد آهنین" نام وایدا را درهمه‌جا بر سر زبانها انداخته است.
در زمان نگارش این مطلب، وایدا از لهستان خارج شده تا نخستین فیلم خود را پس از برقراری حکومت نظامی (دسامبر ۱۹۸۱) بسازد.
وی در پاریس فیلم "محاکمهٔ دانتون" را فیلمبرداری می‌کند که حکایت محاکمهٔ هشت روزه و اعدام دانتون در خلال انقلاب فرانسه است. این فیلم براساس نمایشنامه‌ای به همین نام که وی قبلاً آنرا در تئاتر ورشو به‌صحنه برده ساخته می‌شود و گرچه موضوع فیلم امروزی نیست، اما بازتابی از مسائل معاصر است. مطبوعات گزارش داده‌اند که وایدا برای کسب اجازه، به‌منظور ساختن فیلمی در خارج از لهستان، قول داده که درمصاحبه‌های خود اشاره‌ای به موقعیت فعلی لهستان نکند. به‌همین سبب، وی ترجیح داده که بی‌سروصدا و بدور از جنجال کار کند. اما استثنائاً "موافقت کرده که با "گیدئون باخمان"، منتقد و فیلمساز آمریکائی، که قبلاً در سال ۱۹۶۱ در ورشو باهم تماس دوستانه‌ای داشته‌اند، گفتگوئی انجام دهد.

*** چرا درسال ۱۹۸۲ "دانتون" را می‌سازید؟ – حکایت انقلابی که دچار دیوانسالاری شد!**

– در تمام سال‌هائی که من درگیر نمایش این موضوع بودم، می‌دانستم که نمی‌توانم آنرا در لهستان بسازم – این اثر نمی‌توانست یک فیلم لهستانی باشد. در این لحظه، ساختن چنین فیلمی در لهستان ایجاد سوءظن می‌کند. اما تهیهٔ فیلمی با ضوابط بین‌المللی، بخت بیشتری دارد تا در سطح‌جهانی به‌نمایش درآید.

*** دانتون امروز برای شما چه مفهومی دارد؟**

– این یک حکایت نیرومند، خشن و دراماتیک است که براساس شخصیت‌های پرقدرتی که در دگرگونی تاریخ نقش داشته‌اند شکل گرفته است. و وقتی هم که "ژرار دپاردیو" (بازیگر نقش دانتون) را برای نخستین بار دیدم، فهمیدم که به‌هرحال باید روزی برای او نقشی درنظر بگیرم. "محاکمه دانتون" نمایشنامه‌ای بود که "استانیسلاو پرزی بازوسکا"، نمایشنامه‌نویس لهستانی، آنرا نوشته بود و من شش ماه پیش آنرا در ورشو بر صحنه بردم. بعداً به‌نظرم رسید که اکنون وقتش رسیده آنرا به کمک "دپاردیو" به فیلم درآورم.

*** شما با بیش از ۲۰ بازیگر وتکنیسین فیلم از لهستان به پاریس آمدید...**

– فهمیدم که نمی‌توانم بدون بازیگران لهستانی، که با آنها سال‌هاست کار کرده‌ام و همین‌ها "گروه" من را تشکیل داده‌اند، فیلم را بسازم. آنچه که من انجام دادم، کوشش برای یکی شدن آنهاست و درعین حال گذاشتم که هریک، خصلت فردی خود را حفظ کنند: همهٔ پیروان "روبسپیر" در این فیلم، لهستانی هستند و نقش همهٔ هواداران دانتون را بازیگران فرانسوی بازی می‌کنند. هر گروه به‌زبان مادری خود حرف می‌زند. البته، در پایان کار، فیلم باید برای نمایش عمومی دوبله شود.

*** آیا این موضوع، هنگام فیلمبرداری، دردسری پیش نمی‌آورد؟**

– برعکس وقتی که بازیگران در یک صحنه از فیلم به زبان‌های مختلف صحبت می‌کنند، همیشه پس از چند لحظه، حرکت بازی آنها آهسته و آهسته‌تر می‌شود. چرا که در درک آنچه که‌طرفین به‌هم می‌گویند، یک تاخیرزمانی بروز می‌کند. به‌همین علت می‌توان گفت که آنها بیشتر به فکرکردن وادار می‌شوند تا نشان دادن واکنش فوری نسبت به‌آنچه که می‌شنوند. این حالت به تماشاگر نیز سرایت می‌کند: چرا که وی دیگر نمی‌تواند برای مشارکت همه‌جانبه در لذت‌بازی، تمامی انرژی بازیگر را احساس کند. تقسیم افراد به‌لهستانی و فرانسوی، کاملاً "مکانیکی‌نیست: زبان‌های مختلف، محتوای ایدئولوژیک مختلفی دارند. لهستانی‌ها از این‌نظر خشن‌اند، آنها می‌دانند که سیاست داستان فیلم، یعنی انقلاب فرانسه، به سبب ضرورت‌های تاریخی، به‌ترور به‌عنوان یک وسیله متوسل شده است – آنها آگاهند که این ضرورت، یعنی تقدیر انقلاب، در آنچه که هنگام محاکمهٔ دانتون روی داد، منعکس شده است – در

حقیقت این مضمون واقعی فیلم من است: هنگامی که انقلاب کم‌و بیش آگاهانه به‌سوی ترور پیش می‌رود، رهبران می‌دانند که ترور یک‌خطر مهلک است.

*** آیا خشونت، بعنوان عاملی زیان‌آور، همیشه هنگام تغییر یک دورهٔ تاریخی ضروری است؟**

شاید نه، اما در فیلم "دانتون"، خشونت یکی از مضامین اصلی است. هنوز حس نکرده‌ام که خشونت خود به‌خود می‌تواند یک عامل تعیین کننده باشد. آنچه که شایان توجه است، چیزی است که در نتیجهٔ بکارگیری خشونت حاصل می‌شود، و درعین‌حال، محدوده‌های خشونت که تاچه میزانی اعمال شود، باید آگاهانه مورد بررسی قرار گیرد.

در هر روند سیاسی، نیازی به از میان برداشتن حریف وجود دارد. اما این امر بطور طبیعی به‌کجا خاتمه می‌یابد؟ دقیقاً" پیش از اینکه فیلم من آغاز شود (منظورم فقط هشت‌روز آخر زندگی دانتون است) روبسپیر "جناح چپ" را که از "هیبرت" و هوادارانش تشکیل شده، از میان برداشته و حال می‌داند که "جناح راست" به‌منظور این که بتواند خط "میانه‌رو" خود را دنبال کند نیز باید از میدان به‌درکند. اشتباه است اگر بپذیریم که روبسپیر به‌چپ تعلق دارد، زیرا که او فقط در رابطه با دانتون، آن هم به شیوهٔ خود دانتون، به چپ‌گرایش می‌یابد. حال، او چهرهٔ تمام عیار یک میانه‌رو است و نمایندهٔ آنها محسوب می‌شود. درنتیجه، مرتکب خطاهای بنیادی می‌شود: در همه‌حال ریسک می‌کند، از همه چیز انتقاد و بدگوئی می‌کند، اما خیلی دیر می‌فهمد راهی را پشت‌سر گذاشته که دیگر امکان بازگشت برایش میسر نیست. جدال بین روبسپیر و دانتون، بین دو شکل متفاوت در مشی انقلاب، تنها نباید یک جدال سیاسی باشد، بلکه از لحاظ روانشناسی نیز لازم است مورد توجه قرار گیرد. بدون روانشناسی، هیچ‌چیز قابل درک



"ژرار دپاردیو" به نقش "دانتون"

نیست. چرا که یک فیلم سیاسی را تنها با اندیشیدن به عناصر سیاسی نمی‌توان ساخت.

تلاش برای درک شخصیت‌های تاریخی بدون این که سعی شود عواطف آنها نیز مورد توجه قرار گیرد، کاملاً" بی‌فایده است. تنها از این راه است که می‌توان به سئوال پاسخ درستی داد: چگونه است که این دونفر، که بهتر از هرکس دیگر اهداف انقلاب را درک کرده بودند، نتوانستند به توافق وآشتی دست یابند و دریافتن راه چاره، ناتوان ماندند؟

بدین‌ترتیب، این مقوله می‌تواند در محدودهٔ جهان مطرح باشد: بین این دو شخصیت، و یا در میان این‌دو، چه‌چیزی حائل شده بود که دیگر نمی‌توانستند به هم اعتماد داشته باشند؟ چرا یکی از آنها — در این مورد روبسپیر — همیشه و با تمام قوا نیاز به نابودی رقیب خود داشت؟ مگر انقلاب نمی‌توانست به‌پیروزی برسد ودانتون هم زنده باشد؟

*** آیا در فیلم به این موضوع اشاره هم می‌شود؟**

— نه به‌این‌ترتیب. اما اگر با دقت به این دوشخصیت نگاه کنید، ظاهرشان، رفتار و برخوردشان روی پرده، جرقهٔ الکتریکی که بین این دو رد و بدل می‌شود، برایتان تصویری روانشناسانه از یک پیچیدگی فوق‌العاده عمیق که خیلی فراتر از این محدودهٔ توصیفی که مورد نظر شماست، تداعی می‌کند. در هرحال، چنین توصیفی در فیلم وجود ندارد، بلکه این‌گونه تفسیرهای خاص مورخین است.

من نمی‌خواهم در دام طبقه‌بندی، بازگوئی و تفسیر تاریخ گرفتار شوم، ولی میل دارم به یک بیان عاطفی دست یابم که طی آن نشان دهم انقلاب‌فرانسه از مرحله‌ای گذشت که هر "راه چاره"ای می‌توانست به نابودی آن بیانجامد. به‌همین ترتیب، تصور می‌کنم. که هر انقلابی، زود یا دیر، به‌مرحله‌ای می‌رسد که باید با مشکلات دست و پنجه نرم کند و با ضرورت‌های تاریخی به‌مبارزه برخیزد. من بویژه در این فیلم از نشان دادن این مسئله که: انقلاب‌هائی که به چنین مرحله‌ای می‌رسند — مرحله‌ای که عواطف هم‌چون خرد سیاسی بالاخره تاریخ‌ساز می‌شوند— نگران بودم.

*** آیا فکر می‌کنید که هشت‌روز آخر زندگی دانتون برای نشان دادن این موضوعی که گفتید جنبهٔ نمایشی ویژه‌ای دارد؟**

این نخستین محاکمهٔ سیاسی تاریخ است، و مثل همهٔ محاکمات دیگر حاوی عناصر طبیعی مربوط به درام‌نگاری است. و مسلم است که درام طبیعی روی محتوا تاکید دارد. من شخصاً" خود را خیلی به‌آن نزدیک حس می‌کنم، زیرا خیال می‌کنم که خودم هم بعنوان انسانی که در جستجوی عدالت است شناخته شده‌ام. در فیلم‌هایم بی‌نظر و خنثی نیستم. ممکن است گفته شود که این دیگر یک عقیدهٔ رومانتیک لهستانی قرن نوزده است، اما من در آثارم از انسان مظلوم و ضعیف دفاع می‌کنم. این محاکمه، بارزترین نوع همهٔ محاکمه‌های سیاسی است و برای من به میزان گسترده‌ای پرمعناست.

■

۱) وایدا اخیراً" فیلمی بنام "عشق آلمانی" در جمهوری فدرال آلمان به پایان رسانیده که قرار است در جشنوارهٔ برلین به نمایش درآید و پس از "دانتون" آخرین اثر وی به‌شمار می‌آید.

۲) وی هم‌چنین متخصص سینمای معاصر اروپای شرقی در آمریکاست.

به انگیزهٔ نمایش فیلم «نبرد جیرون» از سیمای جمهوری اسلامی

سینمای مستند جنگی



"خاک اسپانیا"، ساختهٔ "یوریس ایونس"

ابوالحسن علوی طباطبائی

■ سابقه ساختن فیلمهای مستند جنگی به‌سالهای اواخر قرن نوزدهم می‌رسد که دو نفر فیلمبردار به‌نام "*چارلز اروین*" و "*آر. دبلیو پل*" صحنه‌هایی از جنگ بوئر را در افریقای جنوبی فیلمبرداری کردند. ولی پرداختن به‌سینمای مستند جنگی بطور رسمی، از جنگ جهانی اول آغاز شد که از همان زمان مسئله تبلیغات سیاسی را نیز همراه داشت. وقایع جنگ بوئر، نشانگر چهره زشت آخرین سالهای حکم‌روایی ملکه ویکتوریاست. و "جوزف روزنتال" را می‌توان نخستین فیلمبردار این جنگ خواند. وی در سال ۱۹۰۰ به چین رفت تا از حادثه شورش باکسرها فیلمبرداری کند و بهمین ترتیب دوربین وی در سالهای ۱۹۰۱ و ۱۹۰۴ به‌ترتیب شاهد دخالت آمریکا در فیلیپین، و رویدادهای جنگ روسیه و ژاپن بود. همچنین فیلمهائی در مورد کشتار ارامنه توسط عثمانیها، اوضاع مغشوش روسیه، انقلاب مکزیک و پانچوویلا نیز ساخته شد.

جنگ جهانی اول

آلمان و اتریش در جنگ جهانی اول به‌فیلمبرداران خود اجازه دادند تا از خطوط مقدم جبهه به فیلمبرداری بپردازند، و تا مدتها جنگ از دیدگاه آنها ارائه می‌شد. متفقین به‌سرعت به‌اهمیت کسب همدردی کشورهای بی‌طرف بویژه آمریکا و نیز کسب پشتیبانی و مطلع ساختن تماشاگران پی بردند و فرانسه و انگلستان هم به‌فیلم‌برداران اجازه ورود به‌خطوط مقدم جبهه‌ها را دادند. بخش سینمائی وزارت اطلاعات انگلستان، بجز ساختن فیلمهای اطلاعاتی برای تماشاگران انگلیسی، به‌ساختن فیلمهای خبری و مستندهای جنگی پرداختند و به‌سراسر جهان فرستادند. جنگهای داخلی اسپانیا نیز موضوع بسیار جالب توجهی در کار مستندسازی جنگی شد. از جمله فیلمهای معروف که به‌هواخواهی جمهوری‌خواهان ساخته شد، می‌توان از *دفاع از مادرید* (۱۹۳۶) ساخته *ایور مونتاگ*، *پشت خط اسپانیا* (۱۹۳۸) ساخته سیدنی کول، *خاک اسپانیا* (۱۹۳۷) ساخته یوریس ایونس و *امید* (۱۹۳۹) ساخته آندره *مالرو* نام برد که بخشی از آن فیلمها نیز بازسازی صحنه‌هایی از گذشته و استفاده از مردم درگیر در جنگ بود.

جنگ جهانی دوم

بزرگترین پیشرفت آلمان نازی در زمینه فیلمهای جنگی، داشتن

واحدهای ویژه فیلمبرداران جنگی بود. هر واحد از نیروهای مسلح نیز دارای واحدهای تولید فیلم خاص خود بود. این‌فیلمها دوباره در برلین مونتاژ، و به‌عنوان گزارش جدیدی عرضه می‌شد.

پیشرفت رعدآسای ارتش آلمان در جبهه‌های جنگ جهانی دوم، همواره با جنبه‌های تبلیغاتی شدید، همراه با حرکت سریع بین جبهه‌های جنگ و میهن، بر یکپارچگی مردم تاءکید می‌کرد. در این زمینه، فیلم *هدف امشب* (۱۹۴۰) اثر *هاری وات* بخاطر واقع‌گرایی غیرنمایشی‌اش مورد توجه است. فیلمهای خبری بر همبستگی نیروهای خط مقدم جبهه و مردم عادی تاءکید داشت. مجموعه فیلمهای *پیروزی در صحرا* (۱۹۴۳)، *پیروزی در تونس* (۱۹۴۳) و *پیروزی در برمه* (۱۹۴۵) توسط *جان بولتینگ* و *دیوید مک‌ـ دونالد* از واحد سینمای ارتش ساخته شد.

در شوروی سینمای جنگی مستند فعالیت ویژه‌ای را نشان داد. فیلمبرداران خبری در مسکو، نبرد دسامبر ۱۹۴۱ را ضبط کردند و این فیلمها در سال ۱۹۴۲ به‌نام *شکست ارتش آلمان* در نزدیک مسکو به‌نمایش درآمد. *محاصره لنینگراد* مستند عظیم‌تری است و فیلم *استالینگراد* (۱۹۴۳) در کشورهای متفقین پخش وسیعی داشت. در این فیلم اهمیت نخستین شکست بزرگ آلمان بخوبی جلوه‌گر بود.

تعدادی‌ازمعروفترین‌کارگردانان شوروی مانند *الکساندر داوژنکو* فیلمهای خبری ساختند، مانند "نبرد بخاطر اوکراین ما" که توسط فیلمبرداران متعدد فیلمبرداری شده بود. کارگردانان معروف هالیوود مانند *فرانک کاپرا*، *جان فورد*، *ویلیام وایلر*، *ویلیام ولمن* و *جان هیوستن* با اداره اطلاعات جنگی همکاری داشتند. کاپرا مدیر تهیه مجموعه مستند *چرا می‌جنگیم* (۴۵ – ۱۹۴۲) بود که نخستین کوشش در ساخت فیلمی تحقیقی از وقایع ایجاد کننده جنگ دوم بود.

بهترین فیلمهای خطوط مقدم در آن سالها فیلمهای *نبرد میدوی* (۱۹۴۲) و *هفتم دسامبر* (۱۹۴۳) اثر *جان فورد* است که برنده جوایز اسکار بوده‌اند. همچنین فیلمهای *جان هیوستن* مانند *نبرد سان‌پیترو* (۱۹۴۱) نیز در این ردیف قرار دارند.

در میان بهترین فیلمهای مستند جنگ جهانی دوم، آندسته که رویدادهای واقعی نبردها را ضبط یا بازسازی کرده‌اند، شهرت ویژه دیگری دارند. فیلم *هدف امشب* هجوم و بمباران هوائی نیروی هوایی سلطنتی انگلستان را نشان می‌دهد. بازیگران فیلم غیر حرفه‌ای و همگی خدمه یک بمب‌افکن واقعی بودند. این فیلم از جهت توجه به‌جزئیات موضوع و تصویر مردانی که با شجاعت و آرامش با خطری فوق‌العاده روبرو می‌شوند، قابل توجه است.

بازسازی ماجرای غرق زیر ـ دریایی توسط یک کشتی تجاری در اقیانوس اطلس در فیلم *غرب نزدیک می‌شود* (۱۹۴۴) با شرکت بازیگران غیر حرفه‌ای که همان خدمه اصلی زیر دریائی بودند، نمونه موفق دیگریست.

گزارشهای روزانه از ویتنام

سالهای متوالی، تلویزیونهای دنیا نمایشگر گزارشهایی از رویدادهای آسیای جنوبشرقی بودند و در این راه از نمایش هیچگونه تصویر ناشی از ویرانی، مرگ و وحشت چشم نپوشیدند. جنگ ویتنام، جنگ اعلام نشده و غیر رسمی، نخستین جنگ مسلحانه تاریخ است که روز به روز به‌وسیله دوربین ضبط شده است و با این که فرسنگها با مردم سایر نقاط دنیا فاصله داشت ولی بیش از هر جنگ دیگر معاصر، به‌مردم نزدیک بود. بیشتر فیلمهایی که درباره ویتنام ساخته شدند، توسط تهیه کننده ـ های مستندساز بوجودآمدند که البته انتظار پخش فیلمهای خود را در زمینه گسترده‌ای نداشتند. *امیل دوآنتونیو* در سال ۱۹۶۹ فیلم *در سال خوک* را ساخت که از بخشهای بازسازی شده فیلمهای گزارشی مستند و خبری، مصاحبه با افرادی که بنحوی با این جنگ درگیر بودند، تشکیل شده بود. فیلمهای دیگر مانند *دور از ویتنام* (۱۹۷۱) که بیانیه‌های سیاسی موءثری محسوب می‌شدند توسط‌کارگردان ـ های فرانسوی (گدار، للوش، مارکر، ...) ساخته شدند نیز در همین جهت قرار دارند.

در سینمای آمریکای لاتین اصولا" فیلمسازی در زمینه جنبش‌ـ های نوی سیاسی ـ سینمائی با فیلمهای مستند آغاز شد و از جنگهای داخلی و شورشهای شهری فیلمهای خبری و گزارش گونه فراوانی بدست آمد. حتی بعضی از فیلمبرداران در نبردهای خیابانی جان خود را از دست دادند. در این جنبشها به‌دلیل عدم امکانات وسیع مالی و تدارکاتی در بازسازی صحنه‌ها، چه به‌منظور ساختن فیلمهای مستند و چه داستانی از افراد درگیر در ماجرا، شاهدان و یا بازماندگان آنها استفاده می‌شد مانند (*شجاعت مردم*، ساخته‌ خورخه *سان هی‌نس* ـ ۱۹۷۱).

مستند بازسازی شده

در کشور کوبا پس از انقلاب ساختن فیلمهای سیاسی مستند و خبری با جدیت دنبال شد. تولید فیلمهای خبری از ابتدای انقلاب همواره به‌عنوان یکی از مهمترین اشکال فیلمهای سیاسی ـ تبلیغاتی مطرح بوده است، به‌ویژه این که تولید این نوع فیلم از ابتدای پیدایش سینمای ناطق در کوبا سابقه درخشانی داشته است. *سانتیاگو آلوارز* از جمله مسئولین تهیه فیلمهای خبری هفتگی در سازمان "هنر و صنعت سینمای کوبا" (ایکائیک) بشمار می‌رفت. معروفترین آثار او در این زمینه عبارتند از: *اخبار و گزارشهای ایکائیک*، *هانوی*، *سه‌شنبه*، *سیزدهم* (۱۹۶۷)، *حالا* (۱۹۶۵). فیلم *نبرد آمریکا* (۱۹۷۰) اثر *پاستوروکا* نیز از بازسازیهای مستند

گونه سود جسته است. خولیو *گارسیا* اسپینوزا یکی از کارگردانهای نامدار و برجسته سینمای معاصر کوباست، و معروفترین فیلم او *جهان سوم، نبرد جهان سوم است. این اثر* مستند در بحرانی‌ترین مراحل جنگ ویتنام فیلمبرداری شده است.

کریس *مارکر* فیلمساز برجسته فرانسوی در سال ۱۹۶۱ فیلم *کوبا، آری* را ساخت. این فیلم اثری در ستایش از مردم کوبا و بیانگر امیدها و آرزوهایی است که مردم کوبا پس از سالهای متمادی مبارزه به‌آن دست یافته‌اند. نکته مهم در اینجاست که هنگام تدوین این فیلم در ۱۷ اکتبر همان‌سال نیروهای ضد انقلاب با حمایت ارتش آمریکا در خلیج خوکها پیاده شدند و *مارکر* به‌کمک فیلمهای خبری که از این رویداد برایش ارسال شد، فیلم را با شکست تجاوز نظامی آمریکا به‌پایان رسانید.

قضیه خلیج خوکها در فیلمی به همین نام در سال ۱۹۷۳ توسط *مانوئل هررا* ساخته شد که بعدا" نام آن به جیرون یا نبرد جیرون تغییر یافت. این فیلم مستند بلند و دراماتیک، سیاست تجاوزکارانه سازمان سیا را برای پیاده کردن نیروهای ضد انقلابی در خاک کوبا افشا می‌کند. در این تجاوز، کاخ سفید، آیزنهاور و کندی به‌منظور جلوگیری از خطری که انقلاب کوبا برای نظام سیاسی اجتماعی امپریالیسم داشت، دست به‌کار شدند که نتیجه آن بحران وسیعی در سطح جهانی بود.

در فیلم نبرد جیرون، این رویدادها بازسازی شده است. در این فیلم کارگردان از طریق مصاحبه، فیلمهای خبری، بازسازی و عکس، پیشرفت حوادث را دنبال می‌کند. کسانی که در حادثه اصلی شرکت دارند مشاهدات خود را شرح می‌دهند، اسناد و نقشه‌های جنگی



تاکتیک‌های هر دو طرف را در این نبرد تحلیل می‌کند. افرادی که در فیلم ظاهر می‌شوند و در بازسازی صحنه‌ها دخالت دارند عملا" در مبارزه شرکت داشته‌اند: خلبانی که یک بمب‌افکن را هدایت می‌کرد و هدفش خانه‌های روستائیان کوبائی بوده است، سربازی که در باتلاق‌های *سیناگا* جنگیده و موفق نشده آنطوری که در فیلمهای جنگی هالیوود دیده، ضامن یک نارنجک دستی را با دندان بکشد. گروهی از روستائیان پارتیزان که با یک تانک آمریکائی در نزدیکی *پلایا* جیرون درگیر شده و آنرا منهدم ساخته‌اند، کشاورز کهن‌سالی که یک جنگنده هوائی درحال سقوط را دیده و خلبان ناگزیر شده که در مزرعه پیرمرد فرود آید. دهقانی که پیام‌رسان جبهه‌ها بوده و هنگامی که بدست ضد انقلابیون گرفتار می‌شود نامه حاوی خبر را می‌بلعد، و ...

نبرد جیرون یک فیلم حماسی است و امتیاز عمده‌اش در آنست که تاریخ گذشته را زنده می‌کند. از طرفی جنبه تجربی نیز دارد و در آن فصل‌های مستند و بازسازی شده بطور تحسین‌برانگیزی باهم پیوند یافته و یک‌دست شده‌اند، به طوری که همواره خط داستانی جالب و پرکششی از حمله به‌نیروی هوائی کوبا تا پیروزی در "پلایا جیرون" توسط نیروهای کوبائی فیلم به‌پایان می‌رسد که در کار مستندسازی جنگی تاکنون بی‌نظیر بوده است.

■ فیلم جیرون محصول ۱۹۷۳ کوبا ساختهٔ *مانوئل هررا* که در آمریکا توسط *ترای‌کنتیننتال* بنام *خلیج خوکها* پخش شد، یک‌فیلم مستند راجع به پیروزی کوبائیها بر مزدوران تبعیدی که توسط سیا آموزش و مجهز شده بودند، در جنگ هفتاد و دو ساعتهٔ منطقه *پلایا* جیرون در اواسط آوریل ۱۹۶۱ است.

اما جیرون یک مستند سنتی و مرسوم نیست. گاهی بنظر می‌آید که درحال تماشای "نیروی هوائی" یا یکی از بخشهای جنگ کره هستیم: جوان خوش‌قیافه‌ای از پلکان هواپیمای جنگی بالا می‌رود، کلاه و سایر ابزارش را مرتب می‌کند، پوشش اتاقک خلبان به آرامی کنار می‌رود، خدمه بلوکها را از جلوی چرخها برمیدارند، آتش براق موتور جت در دل آسمان صبحگاهی فرومی‌رود، ... باآنکه جیرون فیلمی مستندخوانده‌می‌شود، اما کوششی است جذاب و محرک برای دستیابی به تنظیم مقداری فیلمهای مستند با نماهای بازسازی شده تاریخی، و تدوین به شیوه فیلمهای جنگی هالیوود.

اسناد، شامل صحنه‌های واقعی است که توسط فیلمبرداران جنگی فیلمبرداری شده است بعلاوه مقداری صحنه‌های جنگی که ظاهرا" از جای دیگر فراهم آمده، عکسها، نقشه‌ها، گفتارها، سخنرانی‌های رادیوئی، و مصاحبه‌ها. از سوی دیگر بازسازیها شامل نماهای سوبژکتیو روی دست، پرسپکتیوهای متفاوت، تدوین سریع (گاهی نزدیک‌شدن به مونتاژ ایزنشتین)، موسیقی پر احساس، و صداگذاری مختص فیلمهای جنگی است. ساختار این بازسازیها، حتی فراتر از تکنیکش، بیشتر شبیه به فیلمهای جنگی داستانی است. واحدهای مجزا درگیر نبردی آتشین‌می‌شوند، خلبانهای جنگی پیامهای‌رادیوئی پرآب و تابی ردوبدل می‌کنند، نماهای عکس‌العملی در میان‌تداوم اتفاقها بکاربرده‌می‌شود، وفعالیتهای قهرمانان منفرد بصورت برجسته‌ای نمایش داده می‌شود.

نبرد جیرون ـ *کارگردان*: *مانوئل هررا* ـ *فیلمنامه از*: *هررا*، خولیو *گارسیا اسپینوزا* ـ مدت *نمایش*: ۱۲۰ دقیقه ـ *سینماسکوپ*، سیاه و سفید، محصول ۱۹۷۳ *کوبا*.

«نبرد جیرون»، روایتی متفاوت

کوتاه شده از مجله
Jump Cut
نوامبر/ دسامبر ۱۹۷۴
نوشته: جان هس
ترجمه: داود باستان



برخلاف *کوستاگاوراس*، جیلو پونته‌کوروو، *فرانچسکوروزی*، *الیوپتری* و سایر بازسازی‌کنندگان تاریخی سینمای جدید آلمان و فرانسه، *مانوئل هررا* و همکارانش تفاوت بین واقعیت و داستان، بین مستند و بازسازی، بین گذشته و اکنون را مخدوش نکرده‌اند بلکه آنرا با تکنیکهای غریب، شبیه به چیزی که توسط برشت و *گدار* متحول شده بود، بسط و گسترش داده‌اند. این نحوه ارائه‌ناگهانی وحتی ناخوانده، ایجاد کننده‌بعضی از بهترین لحظات در فیلم‌است. گروه کوچکی زیر آتشبار مزدوران گیر افتاده است. صحنه، یک بازسازی داستانی است از بازمانده واقعی نبرد که واقعه را روایت می‌کند. این سرباز نارنجکی از همرزمش می‌گیرد و سینه خیز از میان گودال آبی در حاشیه جاده‌ای بین دوگروه عبور می‌کند. درصدای روی متن فیلم، وی از ترسش و از اینکه هیچگاه قبلا" از نارنجک استفاده نکرده است، سخن به‌میان می‌آورد. یکباره نارنجک را جلوی دهانش می‌برد و ضامنش را می‌کشد، هیچ اتفاقی نمی‌افتد. توضیح میدهد که اینکارها را چگونه در فیلمها دیده، اما حالاکاربردی ندارد. او تمام دندانهایش را کنده بود. سرانجام نارنجک را آماده می‌کند و خط حمله‌مزدوران را ازبین می‌برد.

زن جوانی داوطلب می‌شود تا پیامی را به‌مرکز فرماندهی یک‌گروه که توسط دشمن رابطه‌شان قطع شده بود ببرد. شب است. او و مرد همراهش فکر می‌کنند توسط سربازان مزدور محاصره شده‌اند. درصدای روی متن فیلم، زن شرح می‌دهدکه چگونه سعی کرد تا نامه را بخورد زیرا در فیلمها دیده بود که اینکار انجام می‌شود، اما نامه بسیار بزرگ بود. چنین اشاره‌هائی به فیلمهای هالیوود، کاربردی دوگانه دارد. اول، برای ایجاد فاصله‌گذاری در ذهن ما که نشان دهد آنچه می‌بینیم، صحنه‌هائی است که برای فیلمبرداری بازسازی شده است. دوم، اشاره‌ای کنایه‌آمیز به آمریکا که سربازان مزدور را تعلیم داده است و ذکر این نکته که آنها آدمهای بدجنس و شرور ماجرا هستند. با نشان‌دادن این نکته که صحنه‌های بیشمار فیلمهای‌جنگی هالیوود غلط و سفسطه‌آمیز هستند، جیرون برآن است تا اعتماد تماشاگرانش را برپایه ایدئولوژی اینگونه فیلمها به شک اندازد. انگار گفته شود توانائی جان‌وین برای بیرون‌کشیدن ضامن نارنجک در فیلمهای هالیوود بازندگی واقعی، که درآن ارتش کوبا نیروی نظامی پشتیبانی شده توسط آمریکا را به‌سادگی از پای در میآورد، هیچ مناسبتی وجود ندارد. جیرون پیروزی گرانقدری را که منجر به استقلال کوبا از امپریالیسم آمریکا شد، با اعلام رهائی‌اش از استیلای سینمائی هالیوود بطور همزمان جشن می‌گیرد. این دو صحنه و مفهوم دوگانه آنها نشان‌دهنده پیچیدگی فیلم و ارائه تجربه‌ای تازه است.

اما علاوه برآن، این فیلم ریسک عمده‌ای را که دربکارگرفتن تکنیک سینمائی هالیوود وجود دارد مطرح می‌کند و ادعای *گدار*، *گورن*، *گروه‌گایه دو سینما* و دیگر کسانی را که معتقدند "فرم وجودی بی‌خاصیت نیست"، تقویت می‌کند. به‌اعتقاد آنان، تمامی جنبه‌های‌فرم در فیلم — نوع نماها، سبک تدوین، و حرکتهای خاص دوربین — دلالت بردیدگاه خاصی از جهان دارد.

اما در جیرون، تکنیکهای غریب به اندازه کافی قوی نیستند: بخشهای داستانی فیلم جیرون ذهن تماشاگر را می‌زداید و او را وامیدارد تا جلال و جبروت جنگ، تانکها، تفنگها، هواپیماها، دلاوری مردان در جنگ، و مرگ بخاطر مبارزه را با ارائه‌جنگ و ابزارش به‌طریق نمایشی هیجان انگیز را،بدون هیچگونه پرسشی بپذیرد.

مسلما" هرکس که راجع به‌آن بدقت فکر کند، هرکس که کوبای تحت سلطه *مافیا*، عموسام و



باتیستا را با کوبای کنونی مقایسه کند بایستی از پیروزی کوبا در *پلایا*جیرون خشنود شود، اما آیا به‌این معنی است که بایستی طرز فکر جان‌وینی، و جلال و شکوه تسلیحات را بپذیریم، فقط بخاطر اینکه به‌یک پایان انقلابی منتهی می‌شوند؟ این پرسش ساده‌ای نیست.

واکنش جان‌وینی به جهان آنقدر که در فیلمهای آمریکائی مورد پذیرش است دیگر در فیلم‌های کوبائی مورد قبول نیست. منظورم، ارائه یک بیانیه صلح جویانه نیست، هیچ‌شکی وجود ندارد که مزدوران گوسانوی تعلیم دیده سیا بایستی شکست بخورند اما نمی‌تواند توجیهی برای لذت بردن از رنج کشیدنشان و مرگشان وجود داشته باشد.

در فیلم جیرون تفکیکی برای نمایش شیوه داستانگوئی هنری‌وجود دارد (صحنه‌های بازسازی، آشکارا بعنوان "بازسازی" باقی می‌مانند واز فیلم جدا می‌ایستند) بـــا اینحال تماشاگر ترغیب می‌شود که در قهرمانی تعدادی مبارزان دست‌چین شده غوطه‌ور شود. فیلم فاقد بررسی نیروئی است که در پی بسیج مردم، هم در کوبا و هم در ایالات متحده آمریکا، وجود دارد. یکبـــاره فیلمسازی احساسی، برتر از شیوه تحلیلگرانه مورد پذیرش قرار می‌گیرد، و اهمیت چشم از مغز بیشتر می‌شود. بنابراین به‌اعمال جالب تصویری چند خلبان جنگی تاکید می‌شود و بسیج کارگران کارخانه، تدارکات نیروهای‌دفاعی، مشارکت زنان و سیاهپوستان کوبائی به‌بوته فراموشی سپرده می‌شود. به‌ما گفته می‌شود که در مخالفت با آمریکائی‌ها، مردم کوبا از دولت خود حمایت می‌کنند، اما درهیچ جای فیلم چنین گفته‌ای به‌نمایش درنمی‌آید. ما عکسی از جمعیتی می‌بینیم که در شب قبل از جنگ به سخنان فیدل‌کاسترو گوش می‌دهند. علاوه برآن فقط ارتش منظم را می‌بینیم (اکثر کسانی که با آنها مصاحبه شده بازماندگان جنگجویان غیرنظامی درجنگ علیه باتیستا بودند) و نیروهای نظامی که وظیفه محوله را انجام میدهند. فیلم مشارکت مردم غیرنظامی را نادیده‌می‌انگارد. یک سکانس با مرد که شامل عکس‌العمل‌های شیرین یک روستائی مسن نسبت به جنگ است، این احساس را تقویت می‌کند که مردم غیر نظامی در جنگ سهیم نبودند و حتی درکی از آن نیز نداشتند. بجز چند شاهد عینی، با هیچ شخص غیرنظامی مصاحبه‌نمی‌شود.

نه‌تنها فیلم با قصورخود از مشارکت در دفع تهاجم چیزی ارائه نمی‌دهد، بلکه با همان‌قصور ارائه‌دهنده دیدی نژادپرستانـــه است. باوجودیکه کوبا دارای جمعیت زیادی از سیاهپوستان است اما به‌تنها شخص غیرسفیدپوستی (یک دورگه) که در فیلم اشاره می‌شود فردی است‌که پس از زخمی شدن سعی در فرار داشته است. مرد مسنی، بازور از رفتن او ممانعت به‌عمل می‌آورد وترغیبش می‌کند که گریختن، از مانـــدن خطرناکتر است. در مورد دوشاهد مونثی که بطور گسترده با آنها مصاحبه می‌شود: یکی از آنان با موهای سیاه بلند فقط برای ایجاد اثر تصویری شاعرانه در فیلم وجود دارد و درواقع ماموریت حمل نامه‌اش در مفهوم فیلم، ثانوی است و می‌بینیم که قبل از تکمیل‌شدن نیز رهامی‌شود. بطور خلاصه، فیلم ارائه دهنده این ایده سنتی است که مردان‌کارها را انجام میدهند و زنان، تماشاگر هستند.

بخاطر اثر شدید احساسی فیلم، ظاهر هالیوودی‌اش برقسمت مستندگونه آن غالب می‌شود. فیلم جیرون به همان شیوه فیلمهای هالیوود نسبت به تشکیلات ارتشی، با دیدی ستایش‌آمیز و پرجلال و جبروت پایان می‌یابد. فیلـــم لحظات نظامی را از تاریخ، اجتماع، سیاست، و مجموعه اقتصادی کوبا درسال ۱۹۶۱ جدا می‌کند. به‌رغم این نقد سختگیر، جیرون در هر حال جالب و آموزنده و حاوی اطلاعات مفید است. فیلم‌می‌تواند بحث با ارزش مفهوم را در فرم فیلم تسریع کند. کارگردانهای کوبائی در زمینه فیلم داستانـــی (گوتیرز *آلئا*، *سولاس*، *هررا*) و مستند سازبزرگ *سانتیاگو آلوارز* سهم باارزشی در سینمای سیاسی داشته‌اند، و برای آنها که بـــه مسائل زیبائی‌شناسی فیلمهـــای سیاسی علاقمند هستند، فیلمهای کوبائی رویدادی هیجان‌انگیزاست. اما چون کوبا دارای یک پسزمینه انقلابی است نباید نسبت به حد و اندازه‌ای که آنها درحل مسائل زیبائی‌شناسی موفق‌بوده‌اند دچار اشتباه و گمراهی شویم. با تماشای جیرون برای من ثابت نشد که شیوه هالیوود و تکنیکـــش می‌تواند توسط فیلمسازانی مانند فیلمسازان کوباتغییر شکل داده شود ومنطبق با خواسته آنها از کار در آید. اما البته به این معنی هم نیست که آنها قادر به چنین‌کاری نیستند، بلکه نشانه‌های بیشتری موردنیاز است. ■

جاذبه رویدادهای جهان سوم

■ سوکارنو رهبر قدرتمند سابق اندونزی چندی قبل از مرگش در سال ۱۹۷۰، گفته بودهرکس را که دربارهٔ زندگی‌اش فیلمی بسازد، نفرین خواهد کرد. و شاید همین موضوع، پیترویرکارگردان‌استرالیائی را وسوسه کرد که نوول "سی‌جی — کوش" را به‌فیلم برگرداند.

داستان، زمان شروع ناآرامی‌هائیست که در سال ۱۹۶۵ در اندونزی موجب سقوط سوکارنو شد. درمیان همین‌ناآرامیها یک روزنامه‌نگار تازه‌کار و جاه‌طلب استرالیائی که تصور می‌کند تهیه گزارش از رویدادهای جهان سوم نام او را پرآوازه خواهد کرد، پدیدار می‌شود. او برای اینکه درآنجا کارش پیش برود، نیاز به‌یک راهنما دارد. برای این کار یک عکاس کوتولهٔ دورگه را انتخاب می‌کند و بوسیلهٔ همین عکاس، با دختری که معاون یک وابستهٔ نظامی سفارت انگلیس در جاکارتا است، آشنا می‌شود و اطلاعاتی سری از او می‌گیرد.

در این فیلم، ویر سعی دارد همزمان با محکوم کردن خبرنگاران فاسد غربی و ابراز تنفر خود از رژیم مستبد حاکم بر اندونزی و فقر وحشتناک آنزمان، یک ماجرای عشقی هالیوودی را نیز بپروراند، که البته در مقایسه با کار تقریبا" مشابه شلندورف در "زنجیرهٔ فریب"، کاملا" ناموفق است. اقدام به‌ساختن چنین فیلم‌هایی بدون‌شناخت دقیق زیربنای سنتی و فرهنگی یک ملت و روابط کنونی آن و تنها با انعکاس مقطعی از یک رویداد تاریخی، چندان ارزشی ندارد و طبعا" از لحاظ هنری نیز با شکست مواجه می‌شود. می‌بینیم که ویر در ساختن این فیلم با چنان مشکلاتی روبرو می‌شود که بیش از خود فیلم، رویدادهای جنبی آن درخور توجه است.

ابتدا درنظر داشت کار فیلم‌برداری را در جاکارتا آغاز کند ولی خیلی زود منصرف‌شد. او متوجه شده بودکه سقوط سوکارنو هنوز فصلی بحث‌انگیز از تاریخ اخیر اندونزی محسوب می‌شود و حرارت آن هنوز فروکش نکرده است. بهرحال او تصمیم گرفت جاکارتا را رها کند و به‌مالزی برود اما بازسازی فضای بحرانی دههٔ شصت اندونزی در مالزی آرام، او را راضی نکرد. سرانجام پرواز بعدی او به‌مانیل که بیشتر به‌علائق او نزدیک بود، انجام شد. برای حمایت فنی او یک کمپانی با تجربه فیلم در فیلیپین وجود داشت ضمن اینکه فیلیپین در اواسط دههٔ هفتاد آزمایش خوبی در تهیهٔ فیلم "آپوکالیپس" کاپولا داده بود. ویر و همکارانش در "کوئی — یاپو" حومهٔ مانیل که ساکنین مسلمان آن وابستگی‌های نژادی و اخلاقی با مردمان اندونزی دارند، کار خود را آغاز کردند. ویر می‌گوید: "بعد از مقدمات زجرآور طولانی، و دادن پولهائی به بزرگان محل، اجازهٔ فیلمبرداری را دادند". در مارس ۱۹۸۲ سرانجام کار آغاز شد و اولین هفته‌های فیلمبرداری در آرامش انجام گرفت. با استفاده از تیمی مرکب از فیلیپینی‌ها و استرالیایی‌ها، ویر هنرپیشگانی را که شامل ۶۰۰۰ سیاهی لشگر بود، رهبری می‌کرد. دستمزد اکثر آنها روزی ۱۰ دلار بود.

خیلی از صحنه‌ها به‌واقعیت نزدیک می‌شد. در خلال‌اغتشاش توفانی سفارت آمریکا، سیاهی لشگر فیلم که بی‌اندازه تهییج شده بود فیلم‌برداری را تا حد یک شورش واقعی نزدیک کرد. همه‌چیز به آرامی پیش می‌رفت تا شب بحرانی فیلمبرداری یک صحنه که دردسر واقعی بود، فرا رسید. در پشت صحنه، انفجار سلاحهای اتوماتیک که در برنامهٔ کار نبود، صورت گرفت. روز بعد، ویر یادداشتی دریافت کرد: "حضور تو برای مسلمانان شرم‌آور است... عملیات امپریالیستی را متوقف کن و یا اینکه خودمان آنرا متوقف می‌کنیم". رهبران ناحیه گفتند این اقدامات توسط گروه مسلحانهٔ کوچکی از نوع اسلامی های ایرانی صورت گرفته! اما ویر به‌همراه مل گیبسون در هتل تلفن های تهدیدآمیزی دریافت می‌کرد که او را وحشت‌زده کرده و گفته است "ما شبها در محله‌ای پر ازدحام کار می‌کنیم و فرستادن یک کامیون که زیر آن نارنجک قرار داده شده به میان ما کار بسیار ساده‌ایست".

زمانیکه هنوز دو هفته به‌اتمام فیلمبرداری باقی بود، ویر به‌همکارانش گفت چمدانهای خود را برای رفتن به‌سیدنی ببندند و این تصمیمی بودکه ۲۵۰ر۰۰۰ دلار برای فیلم ۶ میلیون دلاری او هزینه برداشت. با بازسازی بعضی صحنه‌ها در سیدنی، ویر بعدا" ادعا کرد که هیچ نکتهٔ اساسی را از دست‌نداده است. ولی منتقدینی که آگاهی تاریخی دارند، تفاوتها را تشخیص خواهند داد. فیلم بازیهای قدرت چپ و راست را که موجب سقوط سوکارنو شد نادیده می‌گیرد و چنین می‌نمایاند که ارسال اسلحه توسط چینی‌ها به اندونزی که ادعائی بدون دلیل بوده و هرگز دقیقا" ثابت نشده مقدمه‌ای برای کودتای ژنرالها بوده است. بهرحال دولت اندونزی که اکنون خود با جنبش مسلحانهٔ مسلمانها روبروست نام رهبر قبلی را با احتیاط به‌زبان می‌آورد و زمانیکه فیلم برای نمایش در آسیای شرقی آماده شود، احتمالا" در اندونزی نمایش داده نخواهد شد. ■

سال زندگی پرمخاطره

کارگردان: پیترویر— فیلمنامه: دیوید ویلیامسون

بازیگران: مل گیبسون، لیندا هانت، سیگورنی ویور — محصول ۱۹۸۳، استرالیا.

سینمای وحشت، سینمای تخریب و ناامیدی

از کتاب: انواع فیلم
نوشته: استوارت ام. کامینسکی
ترجمه: فریال بهزاد

■ **فیلمهای ترسناک سالهای اخیر، مانند «بچه رزماری» بسیار ناامیدانه است و میخواهد اثبات کند که نیروهای شیطانی شکست‌ناپذیرند**

■ **اغلب فیلمهای ترسناک دربارهٔ ترس از مرگ و از دست دادن هویت در جامعهٔ مدرن است.**



صحنهٔ تغییر قیافهٔ "دکتر جکیل" به "آقای هاید"

■ فیلمهای ترسناک، که عمدتا سینمای آمریکا تولیدکننده و ترویج‌دهندهٔ آن است، شاخه‌ای ویرانگر از سینماست. در طول تاریخ سینما، از آغاز پای‌گیری سینمای وحشت، این "نوع فیلم" دچار دگرگونیهائی از جهت شیوهٔ ارائه موضوعهای ترسناک شده و شخصیتهای دائمی این فیلمها (مانند دراکولا و فرانکنشتین) جای خود را به هیولاهای دیگری داده‌اند، اما هدف، همچنان ثابت مانده است. همهٔ پیشرفتهای تکنیکی نیز در جهت همین به‌کار گرفته می‌شود: سوءاستفاده و تقویت خویهای غیرانسانی، و دمیدن روح نومیدی به تماشاگر، ازطریق مطرح کردن ناشناخته‌های موهوم وترسناک.



"پسر فرانکنشتین"

■ اغلب فیلمهای ترسناک‌دربارهٔ ترس از مرگ و از دست‌دادن هویت در جامعهٔ مدرن است. کشف این موضوع‌ها به‌اینصورت نیست که تماشاگر مستقیما" بامسئله مرگ مواجه شود، بلکه همیشه این سئوال بصورت سمبلیک مطرح می‌شود و یا در قالب یک کابوس است.

در فیلمهای مختلف می‌بینیم که هیولاها ذاتی فناناپذیر دارند مثل گرگ، روح، جادوگران، سوپر حیوان و موجودات ساخته دست انسان. فناناپذیربودن، آشکارا بلائی بود که موجود زجردیده سعی در رهائی از آن داشت. در اغلب این فیلمها هیولا از ابدی بودن خودآگاه است و می‌داند که نتیجهٔ این ابدی‌بودن، بیگانگی از دنیای انسانهاست. بطورمثال، مردگرگی از تنهائی خود آگاه است و از آن بشدت رنج می‌برد زیرا مدام عاشق می‌شود ولی می‌داند که محکوم به نابودکردن موجودی است که می‌پرستد. در فیلمهای اولیهٔ فرانکنشتین، او از این موضوع که بشر نیســت و تنهاست، عذاب می‌کشد. در فیلمهای بعدی، فرانکنشتین بدنبال مداوای ابدی بودن خود می‌گردد. ابدی‌بودن هیولا همواره با این حقیقت که نابودی دیگران مایهٔ دوام زندگی اوست، توام است. برای زنده‌بودن ورای معاصرینش، هیولا مجبور است که زندگی‌دیگران را بگیرد و یالااقل مفهوم زندگی دیگران را تغییر دهد.

ترس از بیماری مرموز

انگل‌بودن و از دیگران تغذیه کردن، مسئله دیگری است که‌هیولا در فیلمهای ترسناک مشخص‌کنندهٔ آن است. در اغلب فیلمهای ترسناک، هیولا بوسیلهٔ ارتباطش با نوعی بیماری علاج‌ناپذیر، بــه فناناپذیربودن مربوط می‌شود. این مسئله که بشر در مورد بیماری‌های ناشناخته بانوعی وحشت‌روبــرو می‌شود، به‌این دلیل است که اغلب داستانهائی که دربارهٔ بیماری‌ها نوشته شده بطورسنتی داستانهای وحشتناکی هستند. مثل طاعون آلبرکامو، یا خاطـرات سالهای طاعونی نوشته دانیل دوفو، یا سال مرگ نوشته روبین مرلیس. همچنین شخصیت خون آشام بطور سنتی با مسئله یک بیماری مرموز مربوط می‌شود. در فیلم نوسفراتوی مورنائو، در اوایل فیلم متوجه می‌شویم که دلیل مرگ‌های ناموجه، یک‌نوع بیماری مرموز است. تا سالهای اخیر بیماریهای مرموز اولین دلیل‌ترس و وحشت بشر بوده است‌ولی اخیرا" ترس از سرطان، اندکی کمتر از ترس از بمب اتمی است.

خون آشام

علامت خون‌آشام دوسوراخ در گردن است که شبیه به علامت بیماری آبله است. قربانی پس از برخورد با خون‌آشام بوسیله دکتر ویزیت می‌شود که اغلب می‌گوید بیمار از مرضی رنج می‌برد که علائمی شبیه به‌کم‌خونی، فوران خون (از دوسوراخ گردن) و خواب مرگ دارد. در اغلب فیلمها همانطور که قرنها پزشکان به بیماران خود گفته‌اند، گفته می‌شود که دیگرکاری از دست دکتر ساخته نیست. فقط باید قربانی را در رختخواب نگاه داشت و برایش دعا کرد. خون‌آشام، سمبول فیزیکی ویروسی است که شب هنگام که ما خوابیم می‌آید و عزیزان مارا از بین می‌برد. چنین بنظر می‌رسد که خون‌آشام تجسم فیزیکی آن ویروس است که ما نمـی‌توانیم با آن کنار بیائیم و تسلیم آن شویم. یعنی درواقع تبدیل ناشناختهٔ مرگ و بیماری به شیطانی فیزیکی. ما نمی‌توانیم دلیل آنرا بفهمیم. ولی می‌توانیم بیابیم، برای اینکه در فیلم ترسناک، ترس ما زائیده شیطانی واقعی و شناخته شده است.

ترس از ناشناخته‌ها

فیلمهای ترسناک بطور وسیعی مربوط می‌شود به‌ترس بشر از ناشناخته‌ها. حال این ناشناخته ممکن است مرگ باشد، یا بیماری مرموز یا موجودی ناشناخته. در فیلمهائی که دربارهٔ جادوگـران ساخته شده (مثل "بچه رزماری") ترس ما از این نیست که جن‌وپری واقعا" وجود دارند بلکه از این است که چقدر بشر در مقابل آنها ضعیف است و درمقابلشان تسلیم می‌شود. در اغلب فیلمهائی که مربوط به جن می‌شود، تماشاگر به این نتیجه می‌رسد که اشخاصی وجود دارند که دارای شخصیت شیطانی هستند از این قدرت شیطانی‌شان برای کنترل و اعمال نفوذ بردیگران استفاده می‌کنند.

شیطان درون

مایهٔ اصلی بعضی از فیلمهای ترسناکی که اخیرا" ساخته شده است جدال بین خوب و بد از درون یک شخص است. در واقع شناخت این مسئله است که شیطان فقط بصورت ظاهری که ما می‌بینیم وجود ندارد بلکه بصورت شیطانی است که در وجودماست.

داستان "دکتر جکیل و آقای هاید" نوشته "رابرت لوئی استیونسن" تا بحال حداقل ۶بار به فیلم برگردانده شده است و هربار هم یک بازیگر در این نقش ظاهر شده که دارای دو شخصیت جداگانه است و هردو، پاره‌ای از وجود خودش هستند.

در دکتر جکیل و آقای‌هاید ساخته "روبن ماملیان" برای نشان دادن تغییر شکل دکترجکیل به آقای‌هاید، درد و رنج زیادی مشاهده می‌شود تماشاگر با این واقعیت که آنها یک‌فرد واحدهستند روبرو می‌شود. ترس و وحشتی که از دیدن‌این فیلم بما دست می‌دهد، نه بخاطر قتل‌هائی که آقای‌هاید مرتکب می‌شود، بلکه به‌این‌خاطر است که او نمی‌تواند این دگرگونی را کنترل کند. و حتی نمی‌داند کدامیک از این شخصیت‌ها در چه زمانی براو غالب می‌شوند. بطور اجمالی می‌توان گفت که ترس از بی‌هویتی که در دکتر جکیل زائیده می‌شود، از تسلیم شدن او به قسمتی از غرایز حیوانی بشر، و این موضوع بسیاری از فیلمهای ترسناک است.

یکی دیگر از موضوع‌هائی که در فیلمهای ترسناک مورد استفاده قرار می‌گیرد، داستان‌هائی است که در تیمارستانهای روانی می‌گذرد. (راهروی شوک ـ درمان شوک ـ پناهگاه)

فیلم ترسناک بخصوص وقتی که هراس و فناناپذیربودن را مطرح می‌کند فیلم تاریکی است. هراس به درون نفوذ می‌کند: قلعه‌های دوردست تبدیل به‌خانه‌های کوچک شده و بصورت اجزاء عجیب و غریب زندگی خصوصی ما در می‌آید. اخیرا" هراس در فیلمها بیشتر به سطح نزدیک شده به این معنی که وارد آپارتمانهای کوچک مجموعه‌های آپارتمانی یا مزرعه کوچک شده (والس شیطانی ـ بچه‌رزماری ـ جن‌گیر ـ شب مردهٔ جاندار).



"علامت خون آشام"

ابزار مرگ

در مقایسه با سایر فیلمها آلات و ابزار مرگ در نوع‌فیلم ترسناک متفاوت وشگفت‌آور است. در فیلمهای گانگستری، هفت‌تیر از فاصله مورداستفاده قرارمی‌گیرد. در فیلمهای پرخرج قهرمانی، از تیر و کمان یا نیزه و غیره که باز هم از فاصله‌ای پرتاب می‌شود استفاده می‌شود. حتی شمشیر طوری طرح‌ریزی شده که دوشمشیرباز با فاصله‌ای از هم نبرد می‌کنند. ولی در فیلمهای ترسناک ابزار مرگ، شخص است. مرگ فوری، خشن و خردکننده استخوان و توام با فوران خون است. دندان‌های نیش، چنگال، ناخن و تبر وسایل کشتن در فیلمهای ترسناک است. خفه‌کردن هم مثل گازگرفتن از راههای مخصوص مرگ در فیلمهای ترسناک است. مایهٔ اصلی این ابزار شخصی، طبیعت حیوانی حمله و ترس از معنی حیوانیت است. بطوریکه در اغلب فیلمهای ترسناک این جمله را از بازیگرها، می‌شنویم" بنظر می‌رسد که گلوی او بوسیلهٔ حیوانی پاره شده است" و یا "خواهش می‌کنم نگاه نکنید منظرهٔ خیلی وحشتناکی است"



"درمان شوک"

شکست دهندهٔ هیولا

در خیلی از فیلمهای ترسناک، شخصیت شرور، هیولا نیست بلکه انسانهائی که هیولا را می‌سازند هیولاهای واقعی هستند. اغلب اوقات سازنده این هیولا دانشمندی است که خود را خالق می‌داند و شخصیت هیولا را تاحدی پائین می‌آورد که او احساس بی‌چارگی می‌کند و سپس روی او اعمال نفوذ می‌کند. گاهی این دانشمند یا خالق، شخص خوبی است که فقط برای آزمایش ناشناخته‌ها دست به این عمل می‌زند ولی خود او اولین کسی است که مورد حملهٔ هیولاقرار می‌گیرد و قربانی می‌شود زیرابه‌هر حال او فناناپذیر است. در پایان تنها کسی که می‌تواند این قدرت شیطانی را شکست دهد، یک فرد مذهبی است که هیولا را مهار می‌کند و موجود شیطانی را سرجای خود می‌نشاند (فیلمهای دراکولا و فرانکنشتین).



"کریستوفر لی"، معروفترین دراکولا

فیلمهای ناامیدانه

در سالهای اخیر، جنبهٔ ترس در اغلب فیلمهای ترسناک تغییر پیدا کرده و تماشاگر هرگونه امیدی را از دست داده است. فیلمهای ترسناک دوران اخیر بیشتر و بیشتر ناامیدانه است و نشان می‌دهد که قسمت تاریک طبیعت انسان پیروز می‌شود و شیطان درون ما خیلی راحت‌قابل کنترل و یا از بین رفتن نیست.

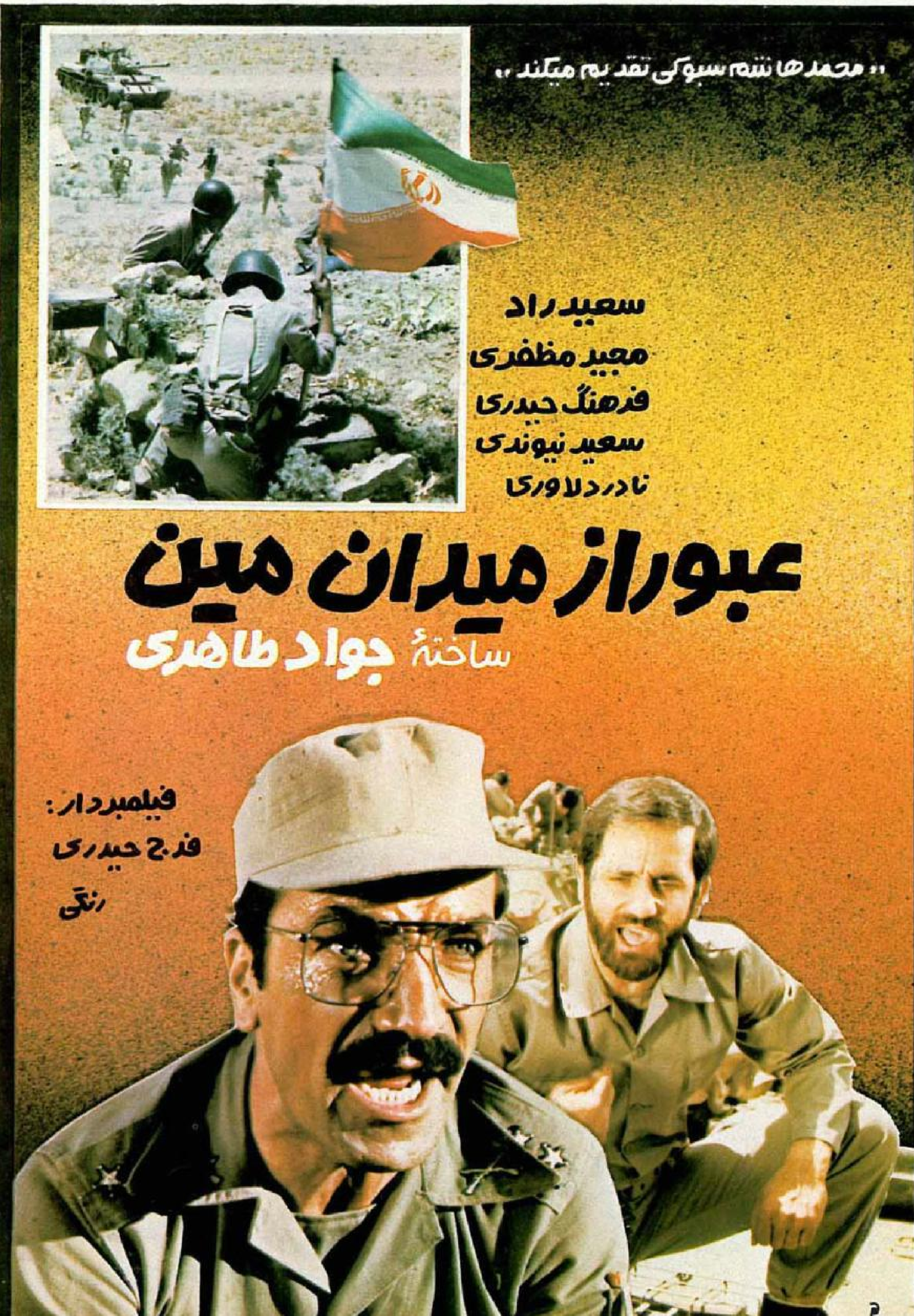
در فیلم "دیگری"، مادربزرگ که‌شخصیت‌پیرومذهبی‌است، شکست می‌خورد و خانواده او بکلی ازبین می‌روند. در فیلم "بچهٔ رزماری"، میافارو نمی‌تواند منکر وجودبچه‌ای شود که می‌داند موجودی شیطانی است و دکتر پیر (رالف بلامی) هم شخصیت تائید شدهٔ مذهبی نیست، بلکه خودش منسوب به شیطان است. در آخر فیلم، خانهٔ رزماری ویران می‌شود و شیطان به پیروزی می‌رسد. هراس فیلم بچهٔ رزماری از این است که محیط شهری بهیچوجه امن نیست و اینکه بچهٔ رزماری، شوهرش و خودش همگی ناگزیر اسیر دست شیطانی هستند که نمی‌توانند از آن فرار کنند. حتی در خانهٔ خودش (مثل فیلم سگهای پوشالی ووالس شیطانی)، رزماری راهی برای فرار ندارد. هراس آورترین صحنه در فیلم بچهٔ رزماری زمانی است که درمی‌یابیم تنها راه فرار از آپارتمان رزماری راهی است که مستقیم به آپارتمان زنی که تمرین جادوگری می‌کند متصل می‌شود.

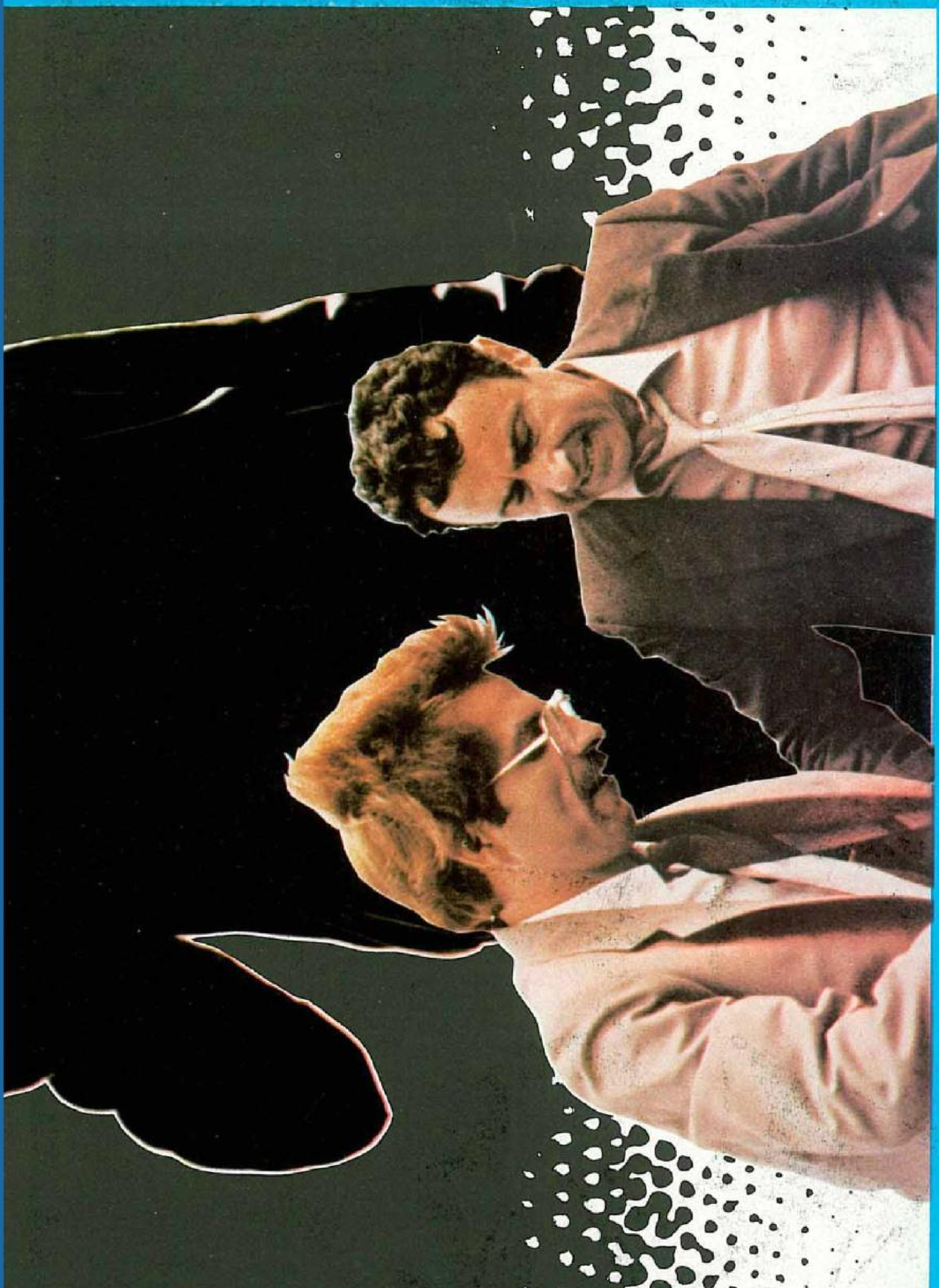
تصرف خانهٔ دیگری، یکی از موضوع‌های جدید فیلمهای ترسناک است. زیرا خانه، آخرین پناهگاه یک انسان است. اگر انسان نتواند از خانواده و خانهٔ خود مواظبت کند زندگی برایش اساسا" بی معنی می‌شود. موضوع محاصره شدن در خانه و حمله از بیرون را در فیلمهائی مثل سگهای پوشالی و پرندگان هیچکاک می‌بینیم.

یکی دیگر از انواع فیلمهای ترسناک از ابزارهای افسانه‌ی علمی استفاده می‌کند که درآن از شیطان و یا خالق شیطانی خبری نیست. ولی بجای آن شیطان درون اجتماع است. اجتماع یا شخص مرده، قهرمان داستان را تهدید به مرگ می‌کند و از این موضوع که او هم روزی مثل آنها خواهد شد به او طعنه می‌زند. قهرمان ناامیدانه با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند و به زندگی می‌چسبد که از هراس مثل آنها شدن (مردن) فرار کند. تقلاهای قهرمان نشان دهنده تقلای انسان است برای رهائی از مرگ، تا آنجائی که می‌تواند. در بعضی از فیلمها قهرمان داستان اجازهٔ با وقار مردن را پیدا می‌کند ولی فقط موقعی که برای نجات دیگران خود را قربانی می‌کند و زندگی خود را برای فردای بهتر می‌دهد، فردائی که به آن ایمان دارد. در فیلم "آخرین مرد"، مرگ قهرمان یک نوع قربانی‌کردن است ولی در بعضی از این نوع فیلمها، حتی مرگ قهرمان هم بی‌نتیجه است زیرا شیطان و مرگ بالاخره پیروز می‌شوند. برای شناخت بیشتر انواع فیلمهای ترسناک، می‌توان به‌جدول مراجعه کرد. ◀

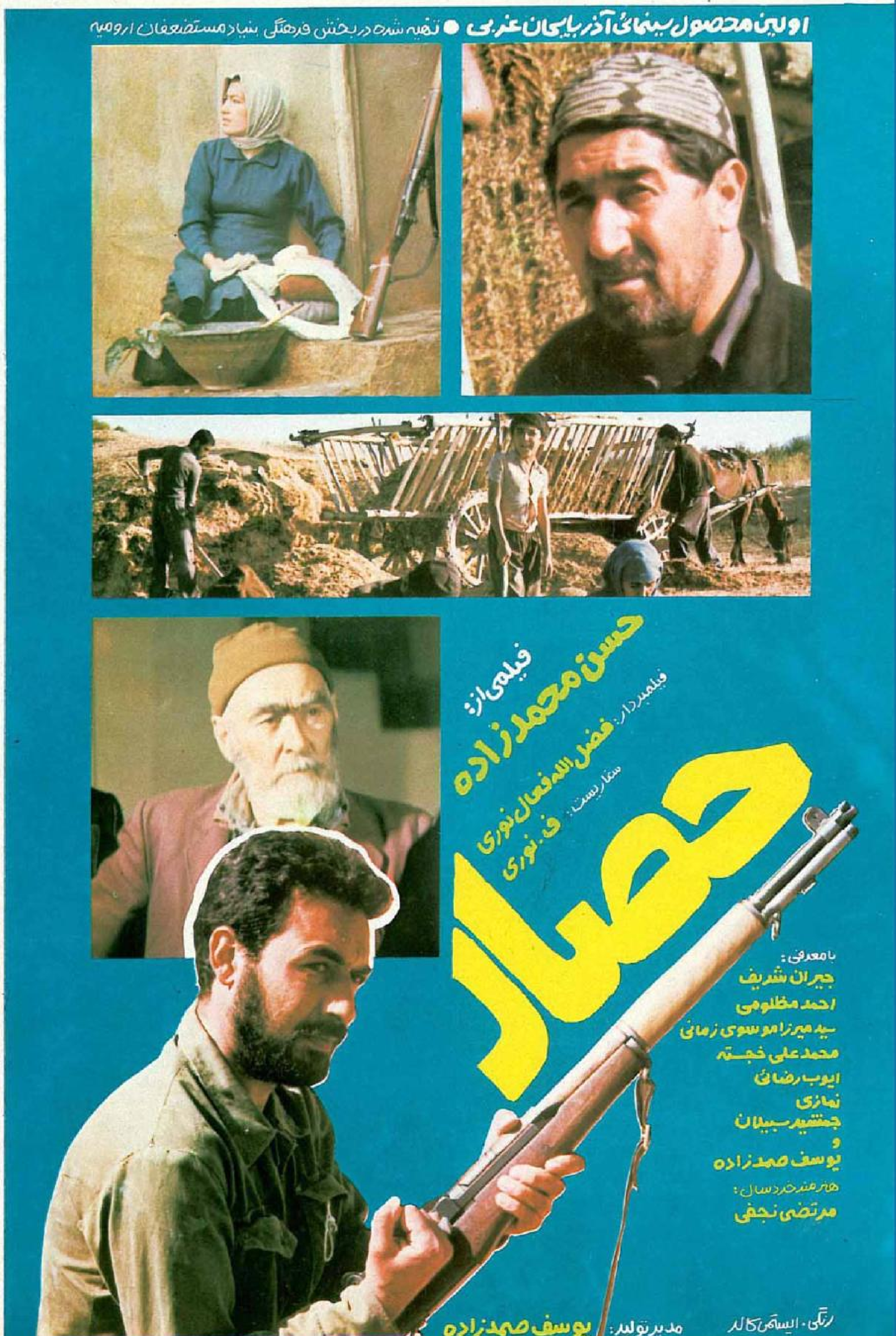
هفت شاخه از سینمای وحشت

فیلمهای عمده	منبع وحشت	مسائل روانی	هدف هیولا	دلیل خشونت	سلاحها	شخصیتها
دکتر جکیل وآقای هاید، مرد گرگی، گربه صفتان، مرد میمونی	غریزه‌های حیوانی که بشر را تهدید می‌کند	شخصیت دوگانه: تلاش برای غلبه کردن بر غریزه‌های ابتدائی	تسخیر تمامی شخصیت قربانی	بیان مداوم خصوصیات حیوانی در بشر	دست، پنجه، دندان	موجودی شکنجه شده از طبقه مرفه جامعه
دراکولا، بازگشت دکتر ایکس، "کنت یورگا"ی خون‌آشام، خانهٔ سایه‌های تاریک	انگل فناناپذیر	تسلیم شدن به مرگ یا بیماری	ادامه فناناپذیری	احتیاج به تغذیه از بشر	دندان نیش یا سوزن زیرجلدی برای بدست آوردن خون حیات بخش	اغلب هیولا ازطبقه مرفه جامعه است یا آریستوکراتی که انگل اجتماع به‌حساب می‌آید
بچه‌رزماری، هفتمین قربانی، گربه سیاه، والس شیطانی، بازی بچگانه	جادوگران و شیطان پرستان	جاذبه موضوعهای ممنوع	ارضای هوسهای سرکوب شده و متبلور کردن فساد نهفته در شخص بیگناه	احتیاج به قربانی کردن فرد بیگناه برای شیطان	سلاحهای غیرشخصی زهر، گاهی کارد	آدم شرور فیلم، اغلب یک آدم معمولی است که زیر نقاب ظاهر عادی، شخصیت شیطانی دارد.
مومیائی شده، من با یک روح قدم زدم، روح سفید، شب مردهٔ جاندار، هجوم ربایندگان بدن	مردهٔ زنده شده یا موجودات تصرف شده بی‌اراده	گریز ناپذیری مرگ	نابودی بشریت، تبدیل زندگی به شیوهٔ خودآنها	تقلای قربانی زنده برای زندگی عادی و قراردادی	دستها، هیپنوتیزم: دراغلب فیلمها ماهیت سلاح تعمداً واضح نیست	هیولاها اغلب افراد بی‌فکر و مغز هستند وقربانی‌ها اغلب عشاق جوان
درمان شوک، راهروی شوک، روح، یک‌بازی پلید، آنچه بر بیبی جین گذشت	آدم‌های نامتعادل	حفظ سلامت عقل در یک اجتماع مغشوش	رسیدن به تمایلات و هوسهای سرکوب‌شده	جامعه نقطه‌نظرهای مرد دیوانه را درباره خود و دنیای اطرافش رد می‌کند.	وسایل خانگی و شخصی مانند: تبر، کارد آشپزخانه، قیچی	قهرمانی که بوسیله دیوانگی تهدید می‌شود
دکتر سایکلوپس، گربه سیاه، فرانکنشتین، مغز دونوان، جزیره ارواح گمشده	دانشمند دیوانه و هیولای ساخت او	ترس از قدرت علم و تکنولوژی	شناساندن دانشمندان به همکاران او و جامعه، هیولا خواستار انسان‌بودن است.	جامعه دانشمند یا خالق هیولا را طرد می‌کندو خشم هیولا از نپذیرفتنش در اجتماع	ابزار روانی / علمی دانشمند و دستهای هیولا	موجود شرور خود را عظیم‌تر و فراتر از زندگی می‌پندارد
آنها، شیئی، پرندگان، ویلارد، بن، قورباغه‌ها، مغز خورها	موجودهای فضائی یا اعماق زمینی یا برخاسته از نهاد انسان	روبروشدن با ناشناخته‌ها، ترسهای نهفته در ناخودآگاه، آزمایش رهائی از هراس بطور سمبولیک و متناقض	جذب یا انهدام بشریت	هیولا چیزی می‌خواهد که برای بشریت ناشناخته است و یا بصورت نمونه‌ای نامعقول و منهدم‌کننده خدمت می‌کند	اشعه مرموز (اگر مخلوق فضائی‌باشد) دندان، پنجه (اگر موجود زمینی‌باشد)	موجود شرور، انسان نیست، و قهرمان رمانتیک داستان نسبت بهاو احساس مسئولیت می‌کند.


« محمد هاشم سبوکی تقدیم میکند »
سعید راد
مجید مظفری
فرهنگ حیدری
سعید نیوندی
نادر دلاوری
عبور از میدان مین
ساختهٔ جواد طاهری
فیلمبردار:
فرج حیدری
رنگی




نقطه ضعف
نویسنده فیلمنامه و کارگردان: محمدرضا اعلامی
مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین دست
تهیه کننده: جواد گلپایگانی
بازیگران: جواد گلپایگانی. جمشید آریا. محمد ابهری.
منوچهر افسری. عباس قاجار. امیرخسرو صادقی.
محمود پیراسته. آنیك...
و حسین پرورش
محصول کارگاه فیلم پویا


اولین محصول سینمائی آذربایجان غربی ● تهیه شده در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه
فیلمی از:
حسن محمدزاده
فیلمبردار: فضل‌الله فعال نوری
سناریست: ف. نوری
حصار
با معرفی:
جیران شریف
احمد مظلومی
سید میرزا موسوی زمانی
محمدعلی خجسته
ایوب رضائی
نمازی
جمشید سبیلان
و
یوسف صمدزاده
هنرمند خردسال:
مرتضی نجفی
رنگی ـ ایستمن کالر
مدیر تولید: یوسف صمدزاده



بهترین پوسترهای اولیه تاریخ سینما، پوسترهای ساخته‌شده برای فیلم‌های کمدی بود

یک تاریخچه

پوستر سازی در سینما

نقل از دائرة‌المعارف جهانی فیلم تالیف "دکتر راجرمن‌ول"

ترجمه : تورج نوروزی

■ سینما به‌روایت سینما توگرافی "لومیر" در ۱۸۹۵ در پاریس‌متولد شد. آنهم در اوج دوران طلائی پوسترهای لیتوگرافی که یکی از تهیه‌کنندگان بزرگ آن زمان‌جوایزی را برای تبلیغ فیلمها اختصاص داده بود. در ۱۸۹۲ "ژول کره" که برای تبلیغ نمایش پانتومیم، پوستر طراحی می‌کرد، طرحی را به برادران لومیر ارائه داد که موردتصویب آنان قرار نگرفت و اکنون فقط نمونه‌ای از این طرح در موزه فیلم "تورین" بنمایش گذاشته شده است. بهرحال برای سینمای لومیر سه‌پوستر طرح شده بود: اولی که متعلق به "بریسپوت" بود نمایانگر ماموری بود که برای کنترل جمعیتی که برای شرکت در نمایش در صف بهم تنه می‌زدند تلاش میکرد. پوستر دیگر اثر "آوله" بود که در آن تماشاگرانی را که مشغول خندیدن به اولین فیلم کمدی دنیا بودند نشان داده بود. سومین پوستر محصول کار "ابل تروشه" بود که در آن مردم از مراسم افتتاح ورود قطار خوشنود شده بودند. در یک دهه بعد، فقط نسبت کمی از پوسترهای سینمای فرانسه به این تعداد می‌رسید. بهترین پوسترها آنهائی بودند که به تبلیغ سینمای کمدی، آنهم بیشتر از طریق طرحهای کاریکاتوری هنرمندانی چون "آدریان باراره" و "آگوستولی‌ماری" می‌پرداخت ضمن اینکه پوسترهای فیلمهای دراماتیک از خلاقیت کمتری بهره‌مند بودند، و معمولا" طرح، بازتاب نقاط اوج داستانهای دراماتیک و غم‌انگیز را ترجیح می‌دادند. "و. لوران هیل‌بورن" از طراحان اولیه پوستر بودکه برای





ساختن فیلم برای کمپانی "پاته" تئاتر را رها کرده بود. مقدارزیادی از پوسترهای فیلمهای پاته توسط "آتلیه فاریا" تهیه شده بود. پوسترهای ایتالیائی نیز اغلب از الگوهای فرانسوی پیروی می‌کردند که بیشتر مربوط به کمدین‌های موفق آن دورد مثل "مارکتی" و "جی گراندد" بودند. تعدادی از بهترین پوسترهای ایتالیائی توسط "مازان" طراحی شده بود.

در انگلیس و آمریکا سینما هنوز در داخل تالارهای موسیقی مانده بود وتا دهه اول قرن بیستم، سیستم تبلیغ آن منحصر به نوشته‌های عکس‌دار بود.

پوسترهای تصویری، مقارن سالهای ۱۹۱۰ به‌بعد مورد استفاده عمومی و فعال خود قرار گرفتند و در مورد حق امتیاز تبلیغات در آمریکا سروصدای زیادی راه‌افتاده بود که این مطلب برای جلب نظر تماشاگران مهم بود. براساس روش گرافیک پوسترهای آن دوره، طرح‌های خام اما رنگی و روشن معمولا "دراماتیک‌ترین لحظات فیلم را به تصویر می‌کشیدند و پوسترها در مورد فیلمهائی تهیه میشد که مدت آن از ۴ تا ۵ دقیقه تجاوز نمیکرد. پوسترهای سر در سینماها که ۸ تا ده فیلم را دربرمیگرفت دورنمای پرآب و رنگی را داشتند. البته این موضوع مربوط به قبل از روزهای معروف شدن هنرپیشه‌های بزرگ سینما بود و داستان فیلم، عمده‌ترین عامل کشیده‌شدن تماشاگران به سینما بود. بخاطر، ارضاءنشدن از نمایش تصویری صحنه‌های دراماتیک پوسترها، برخی از کمپانی‌ها طرحی از خلاصه فیلم را در پوستر می‌گنجاندند. بسیاری از پوسترها بطور ساده، آثار برتر کمپانی‌ها را تحت عناوین "فلان و فلان تصویر بهترینند"، تبلیغ می‌کردند.

از ۱۹۱۲ به بعد، چاپ‌تصویر ستاره‌های‌زن و مرد فیلم بطور فزاینده‌ای در پوسترها آغاز شد و با اینکه از عاقبت سیستم ستاره سازی آگاه بودند، بارها دست به انتشار چنین پوسترهائی می‌زدند.

درحدود ۱۹۱۰، گرایش دیگری در تولید پوستر در مجارستان آغاز شد که با مراسم پرخرج گشایش سینماهای جدید و توسعه صنعت فیلمسازی در این کشور همزمان شد. سینما در مجارستان از اعتنای بیشتری نسبت به کشورهای انگلیسی زبان برخوردار بود، هرچند که قبل از آن، سطح نازل و غیر روشنفکرانه‌ای داشت. همزمان با آغاز فعالیتهای هنرمندان تئاتر ملی بوداپست در سینمای مجارستان، هنرمندان‌گرافیست هم جنبه‌های برتر کارشان در سینما را عرضه کردند. "بیرو" و "فولده" آثار برجسته گرافیکی خود را ارائه دادند. هنرمند برجسته این دوره "لی‌یوت ساتوری" بود که در آغاز کارش فقط ۱۸سال داشت. ساتوری وفولده بندرت باهم همکاری‌میکردند تا مجموعه‌ای از ظرافت گرافیکی ساتوری و استعداد درخشان فولده را در پرداختن حیله‌های جلب توجه‌کننده به نمایش بگذارند.

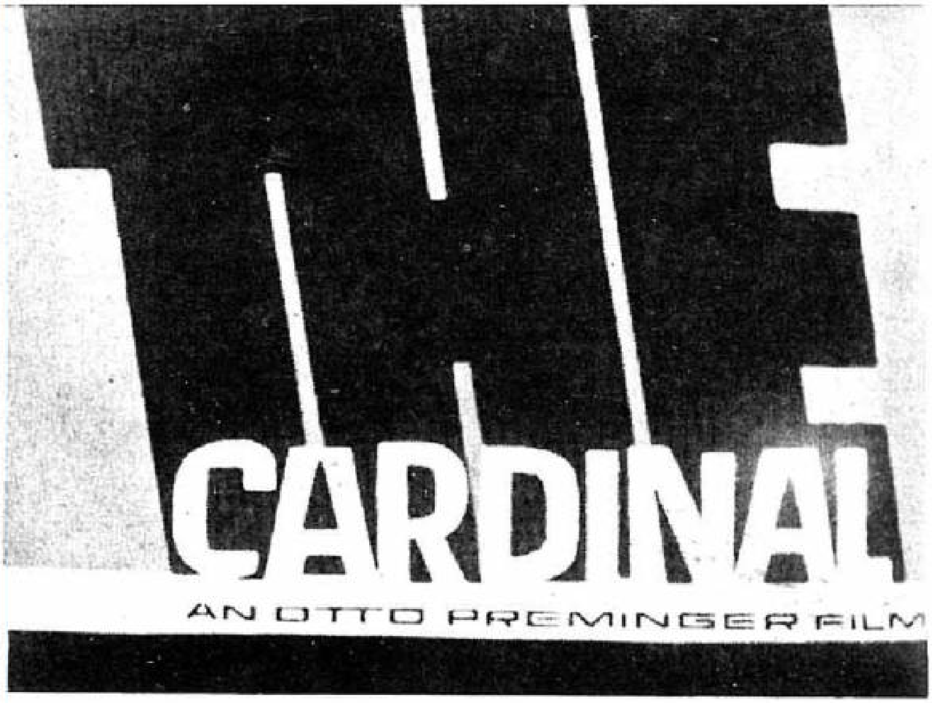
تاریخ پوسترسازی در سینما مستقل از سایر زمینه‌های آثار گرافیک بشمار می‌آید که مستقیما" به موفقیت و خودکفائی سینمای ملی در موقعیت‌های ویژه بستگی داشته است. بنابراین بعد از جنگ، "هورد" و "هوکانسن" پوسترهای لطیفی را برای فیلمهای سوئدی طراحی کردند و در دانمارک، "براخ" هم به‌این‌کار پرداخت.

دگرگونیهای بزرگ هنری دهه بیست، در پوسترها هم منعکس می‌شد. سینمای اکسپرسیونیست آلمان مدرسه‌ای از بین تمام طراحان تاسیس کرد که چهره برجسته آن "ژوزف فنه‌کر" بود. "فنه‌کر"، اکسپرسیونیست نبود بلکه مانند بسیاری از طراحان پوستر، کارهایش گلچینی از انتقال جنبه‌های اکسپرسیونیستی در آثار گرافیک بود که درخشندگی خاصی هم داشت و آثار برجسته‌اش، کارهای سایر معاصرانش را تحت الشعاع قرار داده بود.

دوران بزرگ سینمای شوروی مصادف با عصر ساختارگرائی (کانستراکتیویسم) شد که همراه با جنبش‌های هنرمندانه بود. "الکساندر رودچنکو" با استفاده از روش ساختارگرایانه‌ای پوسترهای ارزشمندی را برای فیلمهای "زیگاـ ورتوف" تهیه کرد.

آثار برادران "استنبرگ" مثل فنه‌کر قادر بودند تا شیوه خود را نسبت به‌ویژگیهای هر فیلمی تطبیق دهند و کار آنان همیشه به‌طور انتزاعی هم قابل تشخیص بود. روشهای گرافیکی‌آنان استقبالی از پوسترهای فیلمهای لهستانی دهه ۵۰ و ۶۰ است.

سینمای آوانگارد فرانسه پوسترهای ارزشمندی را نیز تهیه کرد. پیدایش عنصر "صدا" در



سینما شاهد پیشرفت تقریبا" همه جانبه‌ای در پوسترهای فیلم بود. چنانکه قدرت و نفوذ آمریکا در صنایع فیلم تمام جهان (به‌جز شوروی و قسمت اعظم اروپا که تحت سلطه آلمان بود) موجب سلطه روشهای گرافیک آمریکا را فراهم آورد. به‌غیر از پاره‌ای استثناءها (تصویرهای مشهـــور فربنکس و پوسترهای کمیـــک متروگلدوین مایر) پوسترهـــای آمریکائی از الگوی یک‌نواختی‌پیروی می‌کرد که ملهم از روشهای قبل از ۱۹۱۴ بود. کلیشه معمول‌اینگونه فیلمها مونتاژ سرهای وحشتناک بازیگران بربدن آنها بود که معمولا" با حروف درشت، نام آنان بترتیب تقدمی که در قرار- دادهای آنان عنوان می‌شد، همراه بود و عبارتهای اغراق‌آمیز هم‌برای نشان‌دادن عظمت فیلم بکار گرفته میشد.

نمایـــش‌های آمریکائی نمی- توانستند از جنبه‌های خوش نقش و نگار خود رهائی یابند. غیر از این روشها، آثار منفرد نوآوری چون پوسترهای خوش ترکیب "کلیو" و "بلانکو" در اسپانیا، و تعدادی از طرحهای سوئدی و فرانسوی قابل ذکرند. در انگلیس اعلامیه‌هـــای ساده عکس‌دار عملا" کار پوسترها را انجام می‌داد اما از اواخر دهه سی آنها هم از الگوهای آمریکائی استفاده کردند و در زمینه ارتقاء سطح آثار پوسترسازی کوششهائی بعمل آمد. در ۱۹۴۳ "موریس کستلمن" منفردا" پوستـــر خیره کننده‌ای را برای "سن دیمیتروی" لندن طراحی کرد و در نتیجه بسیاری از هنرمندان مشهور آن زمان انگلیس نظیر، "جان‌پای‌پر"- "ادوارد بادن" و "لسلی هاری" برای طرح پوستر گمارده شدند. البته تمام آنها نتایج خوبـــی نداشتند اما نسبت به پوسترهای "ایلینگ" به‌علت کلاس بالایش تمایل بیشتری نشان داده میشد. از کارهای موفق ایندوره انگلیس میتوان از طرح "وود" در "مردی در لباس سفید" و "زوت هالتز" در "آنها به‌شهر آمدند" نام برد.

بی‌تردید نمونه‌های انگلیسی کمکی بود به کیفیت خوب کاری که در سینمای لهستان در ۱۹۴۶ آغاز شده بود. مانند کار "هنریک تومازوسکی" در "نرگس سیاه" و "اریک لیپنسکی" در "دادگاه ملت". هدف طرح پوستر در لهستان ارائه‌خلاصه یا یک ترکیب گرافیکی از فیلم است. بعنوان مثال از کار "ترپکوفسکی" در "آخرین صحنه" که‌خلاصه محتوای فیلم را بوسیله نشان‌دادن رنگ یک جسد در مقابل یونیفورم راه راه زندان القاء می‌کند. میتوان نام برد. پوسترهای لهستانی ازسطح عالی غنای گرافیکی برخوردارند. کشورهای دیگر اروپای‌شرقی هم تحت‌تاثیر نمونه‌های لهستانی‌قرار گرفتند که موفقیت‌آمیزترین آن آثار مجارستانی‌بوده که در تعیین موضوع اصلی فیلم مورد تبلیغ، جنبه‌های روشنفکرانه کمتری داشتند. "کاس" و "فاته" از مجارستان، "بیونوف" از بلغارستان، "وی‌لتال" و "فلجار" از چکسلواکی، و "سگنر" از آلمان شرقی از موفق‌ترین طراحان هنرمند این رشته در کشورهای اروپای‌شرقی بوده‌اند. در غرب، آثار "سائول باس" از پرنفوذترین اقدامهائی بوده که در جهت بالابـــردن استانداردهای گرافیک سینمائی انجام شده است. روش متمایز و اقتصادی آن، و همچنین توانائی تشریح محتوای فیلم در سمبلهای ساده گرافیک، پوسترهای او را شناخته شده و موثر معرفی می‌کند. در آلمان‌غربی، احیاء فعال‌پوستر فیلم توسط دوشرکت توزیع فیلم "والتر کریشنر" در ۱۹۵۳ و "اطلس فیلمز" در ۱۹۶۰ انجام شد. از آثار برجسته اخیر، احیاء هنر پوستر فیلم در کوبا بوده است. در کوبا، همانند اوائل انقلاب شوروی، پوستر بعنوان سلاح‌اولیه انقلاب شناخته شد. سازمان‌رسمی صنعت سینمای کوبا برنامه‌ای در مورد تهیه پوسترهائی با کیفیت خوب که‌محصول‌کار هنرمندان‌جوان است، پی‌ریزی کرده است. فضای حاکم بر پوسترهای کوبائی‌ از فضای انقلابی که در اشکال مختلف هنر کوباریشه دوانیده برخوردار است. "نیکو" و "دیماس"، طراحـــان جدیدی هستند که مشغول توسعه روشهائی مغایر با آثار سایـــر بنیانگذاران مکتب نوین این هنر، مانند "روستگاد" و "ربوریـــا"، هستند.

اگر در ۱۹۷۰، روش طراحی پوسترهای سینما در سراسر جهان تحت سلطه روشهای قدیمی و جسته آثار آمریکائی دهه ۳۰ بود، اکنون شروع فعالیتهائی دراین زمینه، با آنکه هنوز مهجورند، نوید دهندد احیای‌این هنر در آینده است. ■

«به‌انگیزهٔ نمایش فیلمهای
«ساتیاجیت‌رای» در تلویزیون»

دوستدار انسانها وسینما!

■ "ساتیا جیت‌رای" سینماگر بزرگ و ارزشمند هند در سال ۱۹۲۱ در کلکته بدنیا آمد. پدربزرگ او فردی دانشمند، نویسنده و موسیقی‌دان بود، پدر وی نیز، نویسنده و شاعر، و مادرش معلم بود. "رای" پس از تحصیلات دبیرستانی به‌دانشگاه رفت و لیسانس اقتصاد گرفت.

او که از کودکی به‌نقاشی و رنگ‌آمیزی علاقه‌داشت، مدتی در دانشگاه "تاگور" به‌مطالعه هنرهای زیبا مشغول شد. در سال ۱۹۴۳، هنگامی که بیست و دوساله بود در یک آژانس تبلیغاتی بعنوان نقاش کار می‌کرد. مدت ده سال درآنجا بود و به‌مقام طراحی آژانس رسید. در کارهایش مانند طراحی روی جلد کتاب، آگهی، تصویر برای کتاب بچه‌ها و مانند آنهاتلاش داشت که فرم‌های هندی را در سبکهای غربی وارد سازد.

علاقه وی به‌سینما موجب شد که در سال ۱۹۴۷، با عده‌ای دیگر انجمن فیلم کلکته را تاسیس کند. اغلب فیلمهای خوب تاریخ سینما برای نخستین‌بار در این انجمن نمایش داده شد، و "رای" توانست از این فیلمها کسب تجربه کند. نوشته‌های "پودوفکین"، "پل روتا"

■ *"ساتیاجیت رای" را، علاقمندان سینما دست‌کم به‌عنوان یک نام معتبر در سینمای هند می‌شناختند اما از چندی‌پیش که تلویزیون اقدام به‌نمایش تعدادی از فیلمهای اوکرده است، این امکان فراهم آمده که برای شناخت آثار او تنها به‌تکرار نامها اکتفا نشود. از سوی دیگر، نمایش فیلمهای رای درتلویزیون، با انبوه تماشاگرانش، ضرورت روشنگری دراین زمینه را بیشتر می‌کند. این دومطلب، کوششی دراین جهت است: یکی درباره‌ٔ زندگی و آثار ساتیا جیت‌رای، و مطلب دیگرنوشته‌ای از خود اوست. این مطلب را ــ که اندکی کوتاه شده ــ رای در سال ۱۹۴۸ نوشته وبه‌جنبه‌هائی از سینمای هند پرداخته که هنوز هم کماکان در سینمای هند وبسیاری از کشورهای خاورمیانه به‌چشم می‌خورد.*

ابوالحسن علوی طباطبائی

مشکل فیلم‌های هندی چیست؟

بقلم: ساتیا جیت‌رای



■ یکی از مهمترین پدیده‌های عصر ما توسعه و پیشرفت سینما از یک اسباب‌بازی مکانیکی در اواخر قرن نوزدهم به‌صورت قدرتمندترین و متنوع‌ترین شکل هنری قرن بیستم است. سینما در مرحله اولیه پیدایش به عنوان یک‌وسیله توسعه‌یافته عکاسی، جانشین تئاتر وتالارهای موسیقی و به‌عنوان‌بخشی ازاسباب و لوازم شعبده‌بازی بکار می‌رفت‌و در سالهای دهه ۱۹۲۰ مدعیان بدبین زمانه را باپیشرفت‌ـ های خوبی که داشت از میدان بدر برد.

امروزه سینما براشکال بیانی دیگر تسلط وافر دارد و در ابعاد مختلف، وظیفه شعر، موسیقی، نقاشی، تئاتر، معماری و جمعی‌از سایر هنرهای بزرگ و کوچک را برعهده می‌گیرد. سینما همچنین دربرگیرنده نوعی منطق علمی همراه با زیرکانه‌ترین تجردهای تصور انسانی است. پدیده سینما اساسا"، بدون توجه به اینکه تولیدکننده چه‌چیزی است، یا چه کسی و چگونه آنرا بکار می‌گیرد ــ تهیه‌کننده‌ای بخاطر منافع مالی، یک ارگان سیاسی بواسطه مسائل تبلیغاتی، یک روشنفکر آوانگارد بدلیل ضرورت زیبائی‌شناسانه، بیانگر مفهوم یا مفاهیمی در واژه‌ـ های زیبائی‌شناسانه‌است، واژه‌هائی که طی سالیان کوتاه حیات این پدیده متبلور شده‌اند.

دراینکه سینما عظیم‌ترین نیروی جنبشی خود را در آمریکا یافت، شاید موضوعی انکارناشدنی بود.

ولی چگونه امکان دارد در کشوری بدون هرگونه سنت‌های فرهنگی و هنری ریشه‌دار و عمیق، صرفا" بخاطر زحمات پیشروانی مانند "گریفیث" و بخاطر خواست توده‌هائی که دائما" خواستارچیزی نو بودند، سبکهای اولیه‌فیلمسازی بوجود آمده و ابزار ساختن فیلم با سرعتی بیش از آنچه بطور معمول امکان داشته باشد، تکمیل شود؟

درحال حاضر سینما از چنان قابلیتهای گسترده‌ای‌برخورداراست که می‌تواند شکسپیر و روانشناسی را با سهولتی یکسان ارائه کند. درزمینه فنی و فیلمبرداری سیاه و سفید که مسئله‌ای ندارد وپیشرفت‌ـ های جدیدتر درامر فیلم رنگی و

و "آیزنشتاین" را نیز مطالعه کرد. در آن دوره فیلمهای "فریتز لانگ" "جان فورد"، "کاپرا"، "جان هیوستن"، "ارنست لوبیچ"، "ویلیام ولمن" و "بیلی وایلدر" را دید و بسیار تحت تاءثیر قرار گرفت. در سال ۱۹۴۹ با "ژان رنوار" فیلمساز معروف فرانسوی که برای ساختن فیلم "رودخانه" به کلکته آمده بود آشنا شد. و در فیلمنامه آن کمکهای فراوانی به او کرد.

در سال ۱۹۵۰ طی اقامت چند ماهه در لندن موفق به دیدار فیلمهای باارزش دیگری شد. فیلم "دزد دوچرخه" اثر "ویتوریو دسیکا" تاءثیر عمیقی بر وی گذاشت و دانست که می‌توان فیلمی را در خارج از استودیو و با هنرپیشه‌های غیر حرفه‌ای ساخت. و به‌این ترتیب ساختن نخستین فیلم خود به‌نام "پاترپانچالی" را بنیاد نهاد. ساختن این فیلم بامشکلات فراوانی روبرو شد و بالاخره با کمک دولت به‌پایان‌رسید. "رای" تا قبل از جلب کمک دولت، کتابخانه، کتابهای نقاشی، جواهرات مادر و همسرش را نیز برای ساختن این فیلم فروخته بود. مقامهای دولتی از وی خواستند پایان فیلم را به‌نحو بهتری نشان دهد و در آن ازترقی و بهبود وضع مردم صحبت کند ولی "رای" سرسختی نشان داد. فیلم با استقبال زیاد مردم روبرو شد.

فیلم بعدی او "آپاراجیتو" با استقبال چندانی روبرو نشد. و رابطه مادر و پسر در فیلم را مردم نپسندیدند. اما این موجب نومیدی او نشد. درسال ۱۹۵۸ در فیلم "اتاق موسیقی" توانست فئودالیته رو به‌زوال را مورد مطالعه جدی قرار دهد که فیلم موفقی بود.

در همین سال یک فیلم کمدی بنام "سنگ طلاساز" ساخت که فقط در کلکته مورد تحسین و استقبال مردم قرار گرفت ولی منتقدان بیشتر محافل آنرا مورد نکوهش قرار دادند. این تجربه موجب شد که "رای" فیلم کمدی دیگری نسازد. "دنیای آپو" سومین قسمت از "تریلوژی‌آپو" (پس از پاترپانچالی و آپاراجیتو) درهندوستان بسیار

فیلمبرداری به‌طریقه سه‌بعدی نیز درخور توجه است و امکان دارد قبل از پایان این دهه، جنبه‌های زیبائی‌شناسی فیلمسازی دچـار دگرگونیهای فراوان شود.

فیلمسازی در هند، سابقه‌ای چهل ساله دارد. برای کشوری چون هند که تا این اندازه از مرکز همه‌چیز به‌دور است کاملا" عجیب مینماید که صنعت‌فیلمسازی را این اندازه زود آغاز کرده باشد. نخستین فیلم کوتاه در **سال ۱۹۰۷ و نخستین فیلم‌بلند** داستانی در سال ۱۹۱۳ ساخته شد و سینمای هند در سالهای دهه بیست در سطح یک کسب و کار پر رونق اقتصادی مطرح شد.

البته می‌توان به‌جهان اعلام داشت که فیلمسازی در هند از نظر کمیت نسبت به هالیوود مقام‌دوم را دارد، زیرا این یک واقعیت آماری است. ولی آیا می‌توان از نظر کیفیت نیز چنین چیزی را ابراز کرد؟ چرا فیلمهای ساخت کشور ما درخارج از کشور نمایش داده نمی‌شود؟



آیا تنها به دلیل اینست که هند یک بازار نهانی جهـت محصولات خود دارد و یا صرفا" از صدور فیلمهای خود به‌خارج از کشور شرمنده‌ایم؟[1] برای هرکس که با معیارهای نسبی بهترین فیلمهای خارجی و هندی آشنا باشد، پاسخ آسان است. بیائید با واقعیت روبرو شویم. تاکنون هیچ فیلم هندی ساخته نشده که از همه‌جهت توانسته باشد بعنوان یک اثرخوب عنوان شود[2]. درحالیکه سایر کشورها به‌این مرحله رسیده‌اند ولی تلاش ما درجهت درستی و شرافت نبوده است، بطوریکه بهتریـن فیلمهای ما را بایستی با یک شرط پوزش خواهانه ملایم، پذیرفت زیرا یک فیلم هندی است. بدون تردید دلیل این عدم رشد و تکامل را می‌توان چندین عامل دانست:

تهیه‌کنندگان در مورد آن موجودیت اسرارآمیز، یعنی، "توده مردم‌تماشاگر"، صحبت می‌کنند که خواستار چنین فیلمهائی هستند.

تکنیسین‌های سینما مشکل را در ابزار کار می‌دانند وکارگردان از این دم می‌زند که در فکرش مطالب فوق‌العاده‌ای دارد ولی بخاطر شرایط موجود قادر نیست از آنها بهره‌برداری کند. اینگونه اعتراضها واقعی است ولی نه تا آن درجه



"پاتر پانچالی"

موفق بود. این فیلم چهارده هفته فقط در کلکته روی پرده بود.

فیلم "دوی" (۱۹۶۰) در میان متعصبان فرقه‌های گوناگون هند ایجاد اغتشاش کرد. در سال ۱۹۶۱ فیلم مستند "تاگور" به‌منظور تجلیل از این شاعر بزرگ هند و به‌مناسبت صدمین سال تولد وی با سرمایه دولت بنگال و با کارگردانی رای ساخته شد. فیلم‌های خبری کوتاه مربوط به تاگور با زحمت فراوان از فرانسه بدست آورده شد. و در همین سال فیلم "سه دختر" براساس سه داستان کوتاه از "تاگور" را ساخت و با فیلم مستند قبلی در یک برنامه روی پرده آمد.

در سال ۱۹۶۲ فیلم "کانچن جونگا" را کارگردانی کرد و این نخستین فیلم او بود که داستانش به‌زمان حاضر برمی‌گشت زیرا داستان فیلم‌های گذشته‌اش مربوط به عصر سلطه انگلستان بر هند بود. این فیلم بیانگر محیط زندگی

که بتوان باور داشت. درهرحال بهترین چیزها در شرایط خیلی بدتر حاصل می‌شود. سینمای بعد از جنگ ایتالیا که جنبه بین‌المللی به‌خود گرفت، شاهدی براین ادعا است.

دلیل آن درجای دیگر است. بنظر من این را باید در اساس فیلمسازی جستجو کرد. همهٔ فیلمها درمراحل ابتدائی تقریبا" شبیه به یکدیگر بودند، بدون توجه به‌آنکه درکجا ساخته شده‌اند. همانطور که پیشروان سینما منحصر بودن این وسیله ارتباطی را احساس کردند، زبان سینما بتدریج بوجود آمد و زمانی که کلیه عناصر مهم سینما مانند، حرکت، درک، مهارت بیان در سبک و محتوا و تکنیک صرفا" مسئله زمان محسوب می‌شد در هندوستان چنین بنظر می‌رسید که مفهوم اساس یک طرح دراماتیک موجود در زمان، بطور کلی مورد سوٴتعبیر واقع شده است.

غالبا" در یک فرآیند عجیب استدلالی، جنبش معادل حرکت و حرکت معادل با ملودرام تعبیر شده است. قیاس با موسیقی دراین مورد بیهوده است زیرا موسیقی هند به‌نحو وسیعی جنبه بدیهه سرائی دارد. این عنصر مغشوش

بعلاوه نفوذ سینمای آمریکا[3] دو عامل اصلی وضعیت کنونی فیلمهای هندی هستند. جنبه‌های تصنعی‌و ظاهری سبک آمریکائی، بدون توجه به آنکه محتوای آنها تا چه حد بیگانه و عجیب باشد، مورد تقلید قرار می‌گیرند. تقریبا" هر مرحلهٔ گذرا از سینمای آمریکا بازتاب خود را در سینمای هند داشته است. داستانهائی براساس آثار موفق هالیوود نوشته شده و این فرم کلیشه‌ای بادقت حفظ شده‌است. حتی درجائیکه‌داستان، یک‌داستان‌هندی اصیل باشد، موسیقی پیش زمینه نشانگر گرایشهای سرکشی بسوی موسیقی جاز است.

در اقتباس از رمانها یکی از دوروش زیر انجام می‌شود: یا داستان برای مطابقت با فرمول هالیوودی تحریف می‌شود و یا با چنان وفاداری به‌متن اصلی ساخته می‌شود که هدف تعبیر یک اثر سینمائی ازبین می‌رود.

آنچه امروزه در سینمای هند مورد نیاز است، جلوه ظاهری نیست بلکه تفکر بیشتر، بی‌عیب



طبقه مرفه در شهر کوهستانی دارجلینگ بود و نام فیلم، یکی از بلندترین قله‌های هیمالیا است که در این شهر دیده می‌شود. داستان فیلم تقریبا" معادل با زمان واقعی آن در یک بعد از ظهر بین ساعت دو تا چهار در یک هتل و در گردشگاههای دارجلینگ اتفاق می‌افتد. پدرخانواده تاجری است زورگو که شخصیت همسر خود را کاملا" خرد کرده است. دختر بزرگ خانواده که خود صاحب‌شوهر و فرزند است قصد دارد به‌شوهرش اعتراف کند که از مدتها پیش به‌او خیانت می‌کرده است. دختر کوچکتر خانواده که دختری فهمیده و حساس است توسط پدرش با جوان ثروتمند و هرزه‌ای نامزد شده و پدر قصد دارد در این روز نامزدی دخترش را اعلام کند. پس از یک سری برخورد و تضاد بین شخصیتهای مختلف فیلم، دختر به ماهیت نامزد خود پی می‌برد و او را از خود می‌راند و در عوض با یک جوان سرکش و بی‌پول که تصادفا" تازه از کلکته وارد شده پیوند محبت می‌بندد.

درونمایه اصلی فیلم، جدال بین کهنه و نو است که بالاخره با از بین رفتن دوره زورگوئی پدر به‌پایان می‌رسد. در سال ۱۹۶۲ همچنین "آبهیجان" را ساخت. قهرمان این فیلم یک راننده تاکسی است و سایر شخصیت‌های فیلم، آدمهای نمونه همه جوامع کوچک هند به‌شمار می‌روند. این فیلم در



"دنیای آپو"

کلکته و بنگال موفق بود.

"شهر بزرگ" عنوان فیلم بعدی او بود که آن را در سال ۱۹۶۳ ساخت. فیلم داستان یک



ونقصی بیشتر و درک هوشمندانه خوب و فراوان از امکانات این رسانه است. مشکل ما، در وسائل فنی نیست. باید آنها را خوب به کارگرفت ولی آنچه بالاتر از همه اینها موردنیاز ما است یک سبک و نوعی پیکرنگاری سینمائی است که بایستی منحصرا" و بنحو مشخص هندی باشد.

دراین راه موانعی وجوددارد، بویژه در ارائه صحنه‌هائی از مسائل عصر ما نفوذ تمدن غربی موجب پیدایش مسائل غیرمتعارف شده است که تقریبا" درهرجنبه از زندگی ما به چشم می‌خورد.

اتومبیل، رادیو، تلفن، معماری غربی‌و لباسهای اروپائی را به‌عنوان عناصر اساسی حیات خود پذیرفته‌ایم ولی عدم تجانس آنها در محدوده چهارچوب سینمائی چیزی مبالغه‌آمیز و تا حد زیادی همچون یک نمایش مسخره جلوه می‌کند.

دراینمورد صحنه‌ای از یک فیلم مردم پسند بنگالی را بیاد دارم که درآن دخترک داستان تاحد پریشانی و جنون، درحالیکه دستهایش را به دور یک رادیو حلقه زده بود، گریه می‌کرد و این دستگاهی بود که او در اندیشه خود با معشوق بیوفا که زمانی یک

زن، همسر یک کارمند است که برای خود کاری به‌دست می‌آورد و این مسئله تضادهای خانوادگی و اجتماعی مختلف بوجود می‌آورد. "رای" در سال ۱۹۶۴ فیلم "چارولاتا" را ساخت. داستان مربوط به عشق ممنوع یک زن است. درفیلم "ترسو و مقدس" (۱۹۶۵) داستان در یک منطقه کشت چای اتفاق می‌افتد. در یک ویلای انگلیسی که در آن هنوز تبعیض‌های دوره استعمار حکمفرماست. داستان دیگر این فیلم درباره مرد شیادی است که ادعای تقدس دارد ولی در آخر کار رسوا می‌شود. فیلم "گوپی وباگا" (۱۹۶۸) در مایه قصه‌های پریان، یک فانتزی موزیکال بود که در آن خدایان، شیاطین، خواننده‌ها و کمدین‌ها همه با هم شرکت دارند و می‌کوشند از وقوع جنگ بین دو ملت جلوگیری کنند.

فیلم‌های دیگر ساتیا جیت‌رای عبارتند از چی‌ر باخانا (۱۹۶۷)، روزها و شب‌ها در جنگل (۱۹۶۹)، دشمن (۱۹۷۰) شرکت با مسئولیت محدود (۱۹۷۱)، رعد دوردست (۱۹۷۳)، واسطه (۱۹۷۶) — شطرنجبازان (۱۹۷۷).

"ساتیا جیت‌رای" با پیروی از تکنیک دکوپاژ فیلمسازان آمریکایی، شروع به برگرداندن داستانهای بلند و کوتاه به‌صورت فیلمنامه کرد. او دانست که فیلمسازی در خارج از استودیو طبیعت دیگری دارد.

جزئیات و نور موجب تماس مستقیم با زندگی می‌شود. مردم و مناظر به‌انسان عناصری را می‌دهند که دیگر ربطی به تئوریهای سینمایی ندارد.

اکثر آثار "ساتیا جیت‌رای" در جشنواره‌های مختلف جهان با استقبال روبرو شده و پیشرو این فیلمها همان "پاترپانچالی" است که در سال ۱۹۵۶ درجشنواره کان درخشید و موفقیت کارهای بعدی او را تضمین ساخت.

"رای" تنها کارگردان سینمای هند است که توانسته در خارج از این کشور اعتبار و شهرت قابل توجهی کسب کند. فیلمهای او بیانگر نوعی بشردوستی جاذب و همچنین علاقه‌ای واقعی و همیشگی به‌سینما است. ■

خواننده رادیو محسوب می‌شد، پیوندی ناگسستنی داشت.

نمونه دیگر، پایان یک فیلم هالیوودی است که نشان می‌دهد دختر داستان با یک ماشین‌کورسی درتعقیب معشوقش که شهررا پیاده ترک گفته ،است و وقتی چشمش به او می‌افتد از اتومبیل با حرکتی سمبولیک پیاده می‌شود و بقیه راه را برای رسیدن به‌وی شروع به دویدن می‌کند. درحالیکه سینمای واقعی هند بایستی درجنبه‌های اساسی‌تر زندگی هندی کاوش کند، جائیکه سنت وکلام، لباس و روش‌های زندگی، پیش زمینه و پس زمینه در یک جنبه کلی هماهنگ با یکدیگر ترکیب می‌شوند. باید دانست که ماده خام سینما، خود زندگی است و عجیب است در کشوری که مهد فرهنگ و تمدن باستانی و الهام‌بخش اینهمه نقاشی ،موسیقی‌و شعر است نتوان فیلمسازی قابل توجهی یافت.



توضیح‌های مترجم

۱) — البته این مسئله سالهای بعد حل شد و، تاجران سینمای هند در صدور فیلمهای ساخت بمبئی، کلکته و مدرس موفق شدند که در میان ملت آسیا حتی شوروی شهرت زیادی دارند و هند را به عنوان هالیوود شــــرق شناساندند.

۲) — بیشتر فیلمهای هندی به‌خواست سرمایه‌گذاران، مخلوطی از عشق و حادثه باچاشنی کمدی، موسیقی و رقص است.این فیلمها زندگی سنتی را آنطور که هست، نشان نمی‌دهند. دراین فیلمها خدایان و الهه‌های مهربان برای تفریح‌و سرگرمی ما آواز می‌خوانند و می‌رقصند و یا قهرمان داستان به‌جهانی که رنگ غربی داردوارد می‌شود و پس از کسب موفقیت بسوی دختری که منتظر اوست، باز می‌گردد. در کشورهـــای خاورمیانه سنت‌ها هنوز قـــوی هستند و انسان درونش جدالی بین سنت و نوگرائی دارد و هردوی این عوامل به‌او فشار می‌آورند که یکی را برگزیند ولی درفیلمهای هندی بدروغ ارائه می‌شود که شما می‌توانید همزمان، هردو را داشته باشید و این در سینمای کشور خودمان نیز سابقه دارد.

۳) — این نفوذ بخاطر تهاجم پخش کنندگان آمریکائی در آسیا بوده است. موضوعات و طرح و شکلهای فیلمهای آمریکا آسیا را همواره اشباع کرده‌اند. یک انسان مطرح شده در سینمای آمریکا فکر می‌کند که طبیعت را باید آباد و به‌نفع خودش بهره‌برداری کند ولی درآسیا سیستم فکری و عقیدتی می‌گوید انسان به‌چیزی بزرگتر از خودش تعلق دارد. باید با طبیعت زندگی دلپذیری داشت. ولی مدل فیلمهای آمریکائی همواره مـورد تقلید فیلمسازان‌آسیائی قرار گرفته است. ■

• زاویه فیلمبرداری • جای دوربین • کادربندی

از کتاب "درک فیلم"

نوشته : "آلن کیس‌بیر"

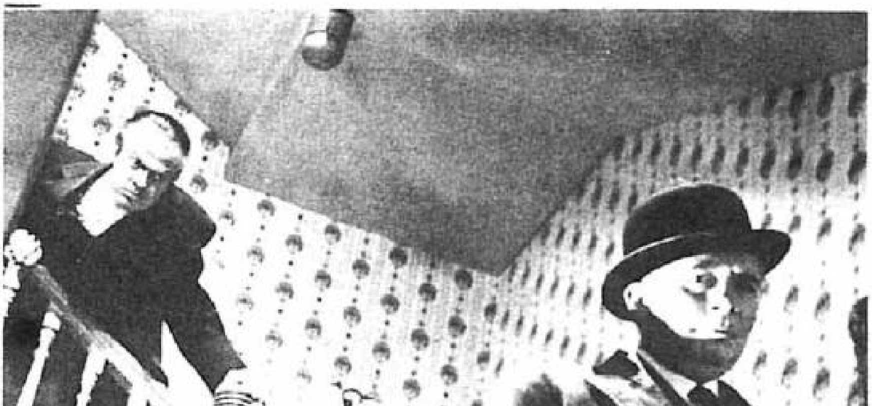
زاویه فیلمبرداری

■ زاویه‌ای که از آن یک عمل، حادثه یا شخصیتی فیلمبرداری می‌شود، با اهداف هنرمندانه بستگی کامل دارد و بنابرتفاوتهائی که درآنها منظور شده است، تغییر می‌کند. اورسون ولز بسیاری از سکانسهای فیلم همشهری‌کین (محصول ۱۹۴۰) را روبه‌بالا از زاویه پائین در تقابل با یک‌فضای محصور فیلمبرداری کرده است. چنین زاویه فیلمبرداری، احساسی از در محدودیت نگاهداشتن را به عمل می‌دهد. اما از طرف دیگر، در هر فیلم هیچکاک یک اثر تکان دهنده بوسیله نماهای مشخصه‌اش ایجاد شده است، نماهائی که در آنها دوربین از ارتفاع بلند مستقیما" بطرف پائین نگاه‌می‌کند. احتمالا" با اهمیت‌ترین از این نوع نماها، نمائی است در فیلم سرگیجه که درآن جیمزاستوارت از بلندی گیج‌کننده یک برج ناقوس کلیسا بطرف پائین نگاه می‌کند.

زاویه استاندارد فیلمبرداری، همان است که تقریبا" دید ما از رویدادهای روزانه است و آنچیزیست که با چشم می‌بینیم. فیلم شین با چنین شیوه "نرمالی" فیلمبرداری شد.

کارول رید در فیلم مردسوم (محصول ۱۹۴۹) از زاویه دوربینهای غیرمعمولی، کج و متمایل استفاده کرده است که حضور شخصیتها، اشیاء و رویدادهای محیط را از شکل طبیعی‌می‌اندازد تا به‌اوج دراماتیک، بدیمنی و طبیعت نامانوس فیلم دست یابد.

عمل دیگر زاویه فیلمبرداری ارائه نماهای "نقطه نظر" (Viewpoints) است. بعضی از فیلمها فقط نماهای نقطه‌نظر یک شخص خارجی را ارائه می‌دهند، با استفاده از دوربین (درواقع تماشاگر) بعنوان ناظر و شنونده‌ای نادیدنی در صحنه. زمانیکه نمای نقطه‌نظر شخصیت فیلم مورد استفاده قرار گرفته باشد، ما می‌بینیم که چگونه دنیا به یک‌نفر باتوجه به چگونگی وی از هشیاری‌و آگاهی و حالاتش (شادی، غم، بیگانگی، مستی، دیوانگی) نگاه می‌کند. برای مثال، زمانیکه شخصیتی علاقه‌اش را ازیکنفر یا از چیزی از دست می‌دهد، امکان دارد که احساسش بطور روشن بوسیله یک نمای نقطه‌نظر که درآن شخصیت یا شیئی مزبور بصورت وضوح ملایم نمایان می‌شود و در همین تصویر عناصر دیگر در وضوح مشخص قرار داشته باشند. گاهی نمای نقطه‌نظر یک شخصیت مافوق بشر نیز بکار برده شده است. چنین چیزی زمانی‌اتفاق



همشهری کین

می‌افتد که زاویه فیلمبرداری، نمای نقطه‌نظری را ایجاد می‌کند که‌هیچ انسان طبیعی نتواند آن را درک و یا مشاهده کند. نمای افتتاحیه فیلم *ضربه شیطان* ساخته *اورسون ولز* (محصول ۱۹۵۷) نمونه خوبی از کاربرد چنین نمای نقطه‌نظری است

جای دوربین

جای دوربین در یک شات، ممکن است محدوده‌ای از نمای درشت (کلوزآپ) تا نمای دور (لانگ‌شات) را شامل شود و همچنین فاصله متوسطی را که یک نوع پرسپکتیو "نرمال" است نیز، ایجاد کند. *فریادها و نجواهای* اینگمار برگمان (محصول ۱۹۷۲) دارای محتوائی رنج‌آور و عذاب دهنده، و ضرب و وزنی کند و آرام است. این فیلم در نماهای بسیار درشت فیلمبرداری شده است که لحظات خودآزاری در فیلم را با آنچنـــان نیروئـــی نشان می‌دهد که اثر غیرقابل تحملی روی تماشاگر می‌گذارد.

یکی از بهترین کاربردهای هنرمندانه نماهای دور در فیلـــم *جویندگان طلای* چاپلین (محصول ۱۹۲۵)، صحنه‌ای است که گروهی مردم از دامنه تپه‌ای بالا می‌روند. اثر این پرسپکتیو طولانی این‌است که حرکت مردم را به یک کمپوزیسیون (ترکیب تصویری) حرکتی در یک چشم‌انداز تبدیل می‌کند.

همچنانکه در مورد زاویه فیلم‌برداری هم مطرح شد، برای جای دوربین نیز فاصله نرمالی وجود دارد که یک تصویر نسبتاً "کامل از شخصیت را ارائه می‌دهد. از چنین فاصله‌ای، ما نه‌آنقدر دور هستیم که فقط شمائی از چهره‌های برجسته را ببینیم‌ونه‌آنقدر نزدیک هستیم که از حرکات جزئی وشدید و گاهی ناچیز ابروها دچار عذاب وپریشانی شویم. فیلمهای هیجان انگیز دهه‌های چهل و پنجاه همفری‌بوگارت که با راهنمائیهای *هاوارد هاکز* و *جان هیوستن* ساخته شده‌اند، چنین فاصلـــه متوسطی را ارائه می‌دهند. این‌گونه جای دوربین، مانع و مزاحم آگاهی تماشاگر از اتفاقی که می‌افتد، نمی‌شود و مطابق با خواسته تماشاگر، نمای مطلوب او را نشان می‌دهد.



جویندگان *طلا*

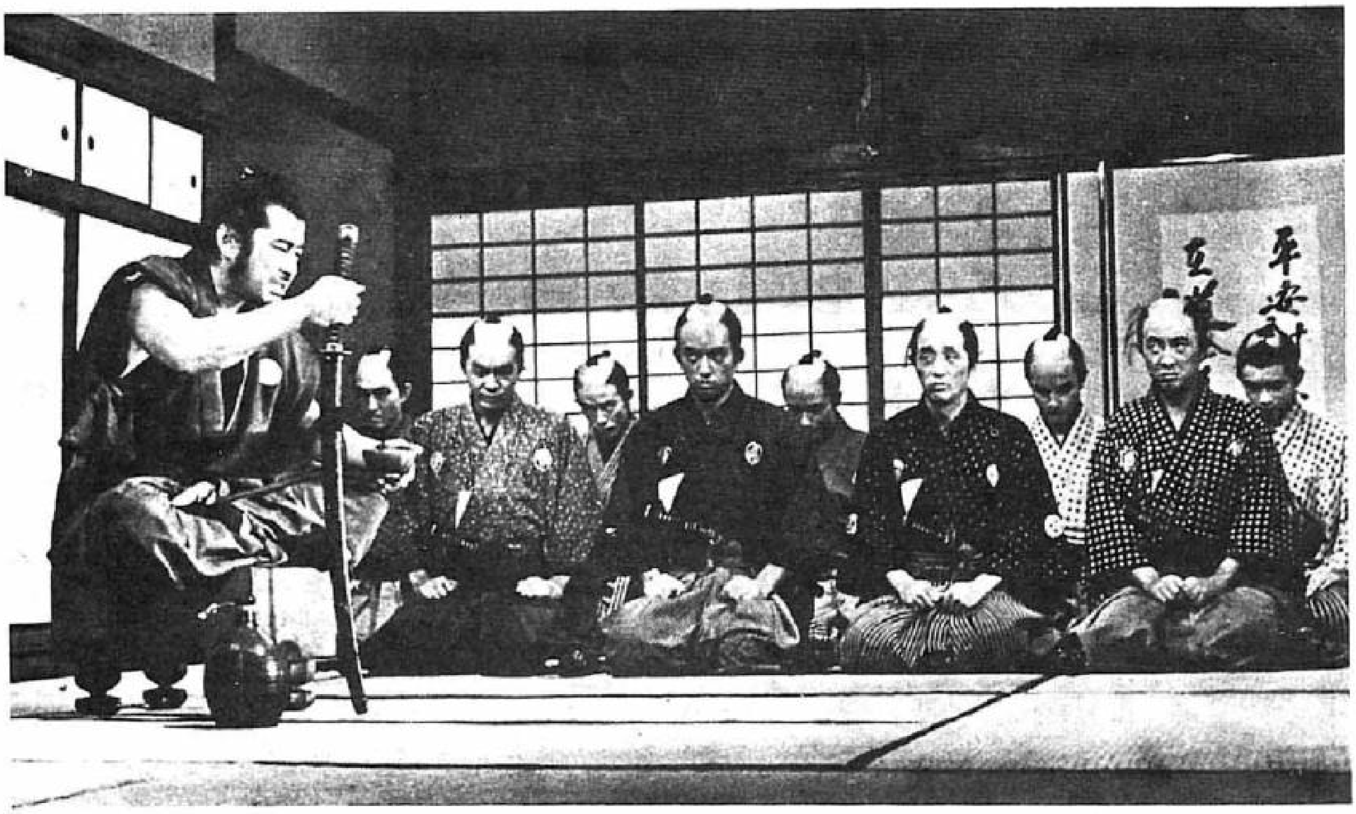
کادربندی

درمیان کاربردهای هنرمندانه کادربندی، قبل از هرچیز باید از وجود آن در ایجاد یک *"فضای محصور در پرده"* سخن گفت: حوادثی که در درون چنین فضائی اتفاق می‌افتند، دارای معنی و اهمیتی هستند که رویدادهای درون یک فضای نامحدود از چنین معنی برخوردار نیستند.

برای نمونه، همگرائی حرکات شخصیتها در روی پرده‌برای نشان دادن حادثه‌ای مهم در شرف وقوع است. در فضای زندگی روزانه مـــا بدون وجود فریم، حرکت مشابه‌ای از مردم بطرف یکدیگر، چنین مفهومی را انتقال نمی‌دهد.

در میان فضای محصور در پرده، نسبت اندازه تصویری از اشخاص و اشیاء، ارائه دهنده امتیاز و برتری آنان در روی پرده نمایش است. در فیلم *چاقو درآب* ساخته‌ٔ رومن پولانسکی (محصول ۱۹۶۲) تصویر گرافیک مخصوصی ایجاد میشود که نشان می‌دهد چگونه نسبت تصویری برای توسعه روابط دراماتیک مورد استفاده قرار می‌گیرد. داستان فیلم راجع به سه‌نفر است: یک زوج که برای گذراندن تعطیلات آخر هفته در قایقشان، سر راه پسرجوانی را ملاقات می‌کنند.

در اوایل فیلم، مرد دریک نمای بسیار درشت دیده می‌شود، درحالیکه پسر در پسزمینه قرار دارد. در این نما و سایر نماهائی که به دنبال می‌آید، نسبـــت تصویری حاکی و رساننده روابط بین آنها است. نمای درشت‌مرد، او را برفضای محصور در پرده چیره و مسلط می‌کند. عظمت او نسبت به اندازه تصویری کوچکی از پسر، دارای تضاد است. در نتیجه، چیرگی مرد برپسر، ازطریق نسبت تصویری بیان می‌شود. اما یکبار در خارج از قایق، نسبت تصویری و روابط آن‌دو، معکوس می‌شود. حالا پسر توجه را به پیشزمینه هدایت می‌کند، درحالیکه مرد بعنوان یک شخصیت نسبتاً"



سانجورو

«سانجورو»ی کوروساوا، نمونه‌ای قابل‌مثال‌از کاربرد کادربندی برای بیان رابطه‌هاست.

کوچک در پس‌زمینه دیده‌می‌شود.

در نمای دیگری، موقعیتهای نسبی که در میان فضای محصور در پرده قاب شده‌اند، خبر دهنده چیزی وحکایت‌کننده‌حالتی‌هستند. اینجا موقعیت پسر در میان زوج، بیان‌کننده ردپا و اثری از احساسی است که او در میان روابط آن زوج به‌جا گذاشته و به‌جلو رفته است.

سانجوروی آکیراکوروساوا (محصول ۱۹۶۲) یک فیلم سامورائی با شباهتی به یک وسترن آمریکائی، مثال دیگری است از کاربرد کادربندی برای بیان رابطه‌ها. قهرمانش، سانجورو (که توسط توشیرومیفونه بازی شده‌است)، رهبر گروهی از ۹ نفر آدم صادق و مخلص می‌شود که به نحوی جوانانی بی‌منطق و نادانند. کادربندی برای برانگیختن‌احساس تماشاگر نسبت به روابط میفونه با ۹ نفر بکار برده می‌شود.

صحنه‌های داخلی فیلم‌مرکب از دیوارها با قاب درهای چهار گوش و طرحهای عمودی و افقی خشن، مشخص کننده یک‌محیط به شدت منظم و مرتب است. دوربین چنان اعمال را در تقابل با این صحنه‌های داخلی فیلمبرداری می‌کند که کادری ثابت برای وضع و حالت شخصیتها و چگونگی قرارگرفتن و ایستادن و حرکاتشان را ایجاد می‌کند. کادربندی‌ثابت و دکورصحنه باهم ترکیب‌شده‌اند تا دو کار عمده انجام دهند: بسط آگاهی تماشاگر از گرافیکهای تصویر و گسترش احساس تماشاگر از رابطه هزل‌آمیز مابین میفونه وآن ۹ نفر.

برای نمونه، جدی‌بودن و استحکام در ترتیب حرکت آن ۹ نفر، با ناشایستگی و بی‌عرضگی در رفتارشان درتضاد است. هرگاه که برای خروج آماده می‌شوند، خودشان را بصورت یک خط مستقیم درمی‌آورند. در طول راه، جمع آنها در حرکت، توهمی‌از اژدهای آسیائی را (میفونه در کله و ۹ نفر بعنوان بدنه) ایجاد می‌کند.

ژست و حالت میفونه و جابجاشدن او روی پرده با جای ۹ نفر تضاد دارد. گاهی چیرگی او بربقیه به شکل گرافیک از طریق جایگزینی‌اش در تنهائی او، در یکطرف پرده، ارائه می‌شود در حالیکه گروه، در طرف دیگر کنار هم نشسته‌اند. در صحنه‌های دیگر که او آنها را در جلسه مشورت رهبری می‌کند، وی در مرکز دایره‌ای است که‌آنها در اطراف اومی‌سازند. در موقعیت‌های دیگر، هیکل و اندام بزرگ او وآنها را مثل‌کوتوله‌ها جلوه می‌دهد. استقلال او از آنها در نماهای متعددی درحالیکه ژست وحالت خمیده او با خطوط زرق و برق‌دار در تضاد با حالت کشیده ۹ نفر است، به‌نمایش گذاشته می‌شود. ■

ساخت دراماتیک در سینما ـ ۳

درگیری دراماتیک در سینمای داستانی

نقطهٔ اوج

نقطهٔ اوج یک فیلم دراماتیک، مرحله‌ای در داستان است که در طی آن، قهرمان اصلی شخصیت اساسی فیلم، آنچه که می‌خواهد به دست می‌آورد یا این که شکست می‌خورد همهٔ تضادها و برخوردها به طریقی به سرانجامی می‌رسد و مضمون مورد نظر نویسنده، در عمل نمایانده می‌شود. مفاهیم مضمون، فقط در دیالوگ تنها واقعیت پیدا نمی‌کند بلکه در "عمل دراماتیک"ی که توسط شخصیت‌های اصلی صورت می‌گیرد واقعیت پیدا می‌کند.

گره‌گشائی

گره‌گشایی شامل مطالب توضیحی پس از صحنهٔ الزامی و نقطهٔ اوج توسط یکی از شخصیت‌ها می‌شود و دربارهٔ تمامی مسائل مطرح شده در داستان که ساریست توانایی حل آنها را در دو مرحلهٔ اصلی دراماتیک نداشته است توضیح می‌دهد. بطور کلی، اصولا" گره‌گشایی نبایستی وجود داشته باشد ـ فیلم بایستی بی‌درنگ پس از نقطهٔ اوج پایان یابد و بیننده را با مضمون بیان‌شده در حوادث داستان برجا گذارد. اما، در آن نوع فیلم‌هایی که بر حالتی از رمز و دلهره تاکید دارند، گهگاه برای کارآگاه، در حینی که سیگاری برلب دارد و روبروی بخاری دیواری روی صندلی مستقر می‌شود، ضروری است توضیح بدهد که چه سر نخ‌های پنهانی او را به نتیجه‌گیری‌های مقدماتی و نهایی رهنمون شد. صحنهٔ گره‌گشایی برای نویسندگان ضعیف دراماتیک به منزلهٔ عاملی یاری دهنده است. به عنوان یک قاعده، هرقدر که نویسنده بی‌توجه‌تر باشد، صحنهٔ گره‌گشایی طولانی‌تر خواهد بود.



مرحلهٔ درگیری دراماتیک

تا این‌جا، ساخت دراماتیک به عنوان پدیده‌ای انعطاف‌پذیر، عرضه شده است. اما در عین‌حال که ساخت دراماتیک وجود بعضی از عوامل را الزامی می‌کند، از لحاظ فرم و کاربردهایش، حالتی انعطاف‌پذیر دارد، همچون آدمیانی که برای چندساعتی نقش‌های خود را روی پرده زنده می‌کنند یا بینندگانی که روبه‌پرده می‌نشینند و آنان را تماشا می‌کنند. ساخت دراماتیک از آن‌نظر باید وجود داشته باشد تا تضمین کند که تضادها با ترتیبی منطقی، مرتبط و جالب رخ خواهند داد و از این‌رو، خصایص افراد درگیر در حوادث داستان را آشکار خواهد کرد وتوجه بینندگان را به فیلم حفظ خواهد کرد. بدون وجود طرح داستانی، درام به همان اندازهٔ زندگی روزمرهٔ کسانی که به‌خاطر رهایی و گریز عاطفی به‌تماشای اثر دراماتیک می‌آیند پیش پا افتاده خواهد بود. طرح داستانی همچون وسیله‌ای می‌ماند برای حمله‌های روانی (یا جسمانی)، که هر کدام از شخصیت‌های داستان فیلم، بنابر خلق و خوی خویش، نسبت به آنها واکنش نشان می‌دهد، هریک از آنها را برای کشف حقایقی دربارهٔ خود مدد می‌دهد، و بطور همزمان، برای بینندگان هم جنبه‌هایی از حقیقت دربارهٔ خود ایشان را آشکار می‌کند.

با تعریفی که از بخش‌های اساسی ساخت طرح داستانی شده است، اکنون مناسب بنظر می‌رسد مسئله زمان و مکان که باید این عناصر و عوامل را بکاربرد و رابطه‌های وابسته و متشکل آنها را توصیف کرد روشن کنیم. نخستین پنج یا ده دقیقهٔ آغاز یک فیلم دراماتیک، پر از شرح و تفسیرهای مقدماتی و ضروری است. این مدت کوتاه، مرحلهٔ دراماتیک، عواملی را مطرح می‌کند: "زمینهٔ تضاد و شخصیت، زمینه و پیشینهٔ تضاد، رویدادی که تضادها را به تحرک وا می‌دارد، گره‌خوردن تضادها و عوامل متضاد" را نشان می‌دهد و سرنخ‌هایی برای "صحنه الزامی"، و "نقطه اوج و گره‌گشایی" فراهم می‌کند. تمامی این عوامل دراماتیک بایستی در خلال ده دقیقهٔ آغاز فیلم بلند داستانی رخ بدهد و تمامی این عوامل دراماتیک را می‌توان در فیلم "دختر رایان" یافت.

زمینه و شخصیت

زمینهٔ تضاد و شخصیت اساسی در فیلم "دختر رایان" بی‌درنگ نمایانده می‌شود. "رزی" شخصیت اساسی و قهرمان اصلی فیلم در حینی که سرگرم خواندن نوولی مهیج و رومانتیک برفراز صخره‌ای نشسته که مشرف به‌دریای پرآشوب و طغیان ایرلند است و لباس‌هایی تجملی برتن دارد و چتری زرق و برق دارتر از هر دختر دیگر در این دهکده به‌دست دارد معرفی می‌شود ــ این حقیقتی است که پس از ظهور کشیش، از طرف او به "رزی" خاطرنشـــان می‌شود. اندیشهٔ مبتکرانه و مغروری که "رزی" دربارهٔ خود دارد با ابراز تنفرش نسبت به دیوانهٔ دهکده که همراه با کشیش است، آشکارتـــر می‌شود. آنگاه، دومین محیط و موقعیت اصلی، در "کافهٔ رایان" در دهکده‌ای کوچک نشان داده می‌شود، در "بار"، در بین افراد در بارهٔ حضور ارتش‌بریتانیا و ستیزش علیه آلمان در خـــلال جنگ جهانی اول گفتگوئی آغاز می‌شود و همچنین از همدردی با کشور آلمان و مساعدت آلمانی‌ها به انقلابیون ایرلندی که درآن زمان برای استقلال مبارزه می‌کردند صحبت به‌میان می‌آید. ورود سرزده دوسرباز انگلیسی نکته‌ای را آشکار می‌کند که شهر، تحت اشغال یک پادگان انگلیسی است. در عرض ده‌دقیقهٔ آغاز فیلم، شخصیت و قهرمان اصلی فیلم، یعنـــی "رزی"، و همچنین زمان، مکان، موقعیت محلی، کیفیت فضای واقعی،.و حالت عاطفی فیلم "دختر رایان" معرفی و نمایانده می‌شود.

زمینه و پیشینه

زمینهٔ گره‌خوردن تضادها در زیادروی برآوردن هرآرزو وخواست "رزی" از جانب پدرش قرار دارد که برای انگلیسیها خبرچینی می‌کند وپول خود را به‌مصرف رفاه‌دخترش می‌رساند. "رزی" باآموزگاری نیمه مسن ازدواج می‌کند و هنگامی که شوهرش را پائین‌تر از سطـــح خواسته‌های خود می‌یابد، بـــرای نخستین‌بار در نیل به‌آرزوهایش احساس شکست و سرخوردگی می‌کند.





عکسها از فیلم :
"دختر رایان" ساختهٔ "دیوید لین"

به‌تحرک واداشتن حوادث

رویدادی که تضاد و کشاکش را برمی‌انگیزد و عوامل دراماتیک به‌حرکت در می‌آورد، ورود یک افسر جوان و خوش قیافهٔ انگلیسی است که از نظر جسمی و روحی، زخمی برداشته است، نمونه‌ای از یک قهرمان " لرد بایرن"ی که تمامی عشق، شور و هیجان وارضای خواسته‌های "رزی" را در خود جمع دارد. و هنگامی که "رزی" با جلب این افسر تازه وارد، به‌امیال

گره‌خوردن تضادها

گره‌خوردن تضادها بایدطبیعت این برخورد و کشاکش را آشکار کند وسکانس‌های آغاز این فیلم، چهار مرحله از تضاد و برخوردی را که به خیانت "رزی" و رابطه‌اش با افسر انگلیسی مربوط می‌شود، آشکار می‌کند: "رزی" در مقابل خواسته‌های خود، "رزی" در برابر شوهرش، خود پاسخ می‌دهد، خود را در برابر نیروی وجدان، ارادهٔ کشیش دهکده، احساسات‌شوهرش و خشم روستائیان ایرلندی که به‌علت خیانت وقیحانه و آشکارش و همنشینی با یک افسر دشمن، سخت خشمگین شده‌اند قرار می‌دهد.

"رزی" دربرابرروستائیان ایرلندی و کشیش، و ایرلند در جنگ استقلال علیه بریتانیا که آلمانی‌ها . سلاح‌های مورد نیاز نهضت انقلابی ایرلند را در اختیارشان می‌گذارند .

اشاره‌هایی به‌صحنهٔ الزامی، نقطهٔ اوج و گره‌گشائی

"صحنهٔ الزامی" فیلم ، تنبیه و مجازات "رزی" با خشونت دسته جمعی روستائیان ایرلندی است مجازاتی که نمونه‌اش در اوایل فیلم در رفتار ناخوشایند و تحقیرآمیز مردم ،نسبت به "مایکل" ، دیوانهٔ دهکده، نشان داده می‌شود . "مایکل" مورد طعنه و اهانت قرار می‌گیرد درحالی که دیگران از ناتوانی او لذت می‌برند . این اشاره ، به ظرفیت و استعداد روستائیان برای بی‌رحمی دسته جمعی ، آن هم فقط برای تفریح، شرارت و سنگدلی آنان در دریدن لباس "رزی" و چیدن موهای بلندش در "صحنهٔ الزامی" را قابل باور می‌کند .

"نقطهٔ اوج" با خودکشی افسر انگلیسی فرا می‌رسد . در فرهنگ غربی ، خودکشی به عنوان عملی برای فرار از مشکل، راه‌حلی برای افراد ترسو است و ترس اساسی این افسر انگلیسی ، هنگام ورودش به روستای ایرلندی نشان داده می‌شود . فلاش بک‌هایی که از طریق چشم ذهن او دیده می‌شود، آشکار می‌کند که او به‌رغم داشتن "نشان صلیب ویکتوریا" ، قهرمان جنگ نبوده ،بلکه ترسویی است که در جریان حملهٔ افراد دشمن به داخل سوراخی خزیده، سرخود را با دست‌ها پوشانده و درآن جا با حالتی لرزان و در خود فرورفته، پناه گرفته است . بازهم وضع و روحیهٔ او زمانی آشکارتر می‌شود که یک شخصیت فرعی ، یک سروان در حال عزیمت به جبههٔ جنگ در فرانسه، اعتراف می‌کند که از مرگ هراس ندارد بلکه از ترسوبودن می‌هراسد — و واکنش‌های افسر جوان انگلیسی ، درماندگی اورا که در نقطهٔ اوج فیلم صریحا" از قوه به فعل در می‌آید، آشکار می‌کند . پس از مجازات "رزی" در "صحنه الزامی" ، ماجرای رابطه افسر انگلیسی با او آشکارا پایان یافته است و همراه با آن ، شجاعتش برای



ادامهٔ زندگی . هنگامی که "مایکل ، دیوانهٔ دهکده ، افسر انگلیسی را به محل جعبهٔ دینامیت‌ها که در اثر توفان و به وسیله امواج به ساحل آورده شده می‌برد ، افسر انگلیسی در نقطهٔ اوج فیلم ، راه گریز برای یک آدم ترسو ، یعنی اقدام به‌خودکشی ، را انتخاب می‌کند .

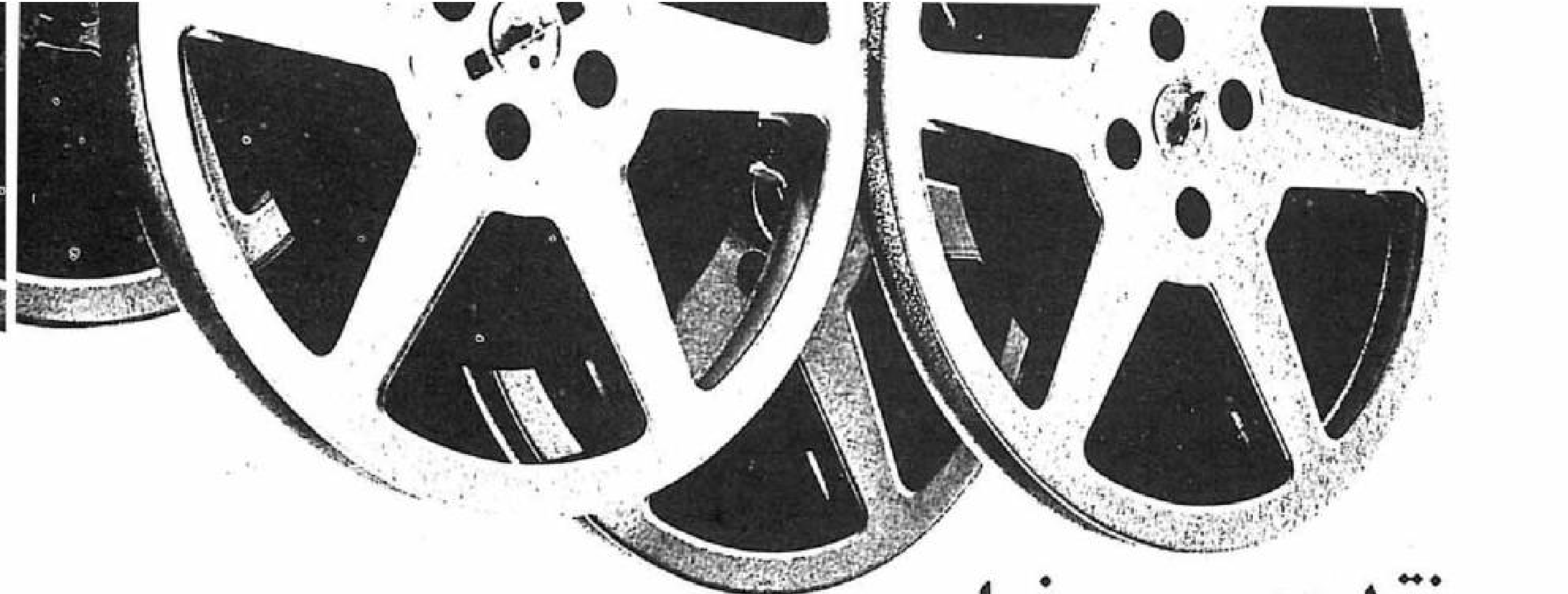
"گره‌گشایی" ، در فیلم" دختر رایان" با اخراج و طرد "رزی" از دهکده فرامی‌رسد ، جایی که او هرگز به آن واقعا" تعلق نداشت بخشش او از جانب کشیشی که "رزی" به‌مخالفت او برخاسته و شوهری که از جانب همسرش تحقیر شده ، و دگرگونی و تحول شخصیت "رزی" در نتیجه تجربه‌های دردناک حاصل می‌شود . نشانه‌های مربوط به‌این نتایج نهایی نیز در آغاز فیلم نمایانده می‌شود . کشیش از "رزی" تقاضامی‌کند زمانی که از زندگی زناشویی ناراضی است ، تسلیم نفس خود نشود ، و نارسایی‌ها و کمبودهای "رزی" و مردم دهکده را از همان آغاز ، مورد بخشایش و عفو خود قرار داده است . ظرفیت و توانایی شوهر "رزی" برای بخشش و تفاهم ، در مهربانی‌های مکررش به شاگردان ، و سرعتی که برای تعبیر منطقی رفتار بی‌ادبانه و خشن مردم دهکده می‌کند آشکار می‌شود . دگرگونی شخصیت "رزی" که در نتیجهٔ تجربه‌هایش حاصل می‌شود با بوسهٔ وداع روی چهرهٔ زشت و گریه دیوانهٔ دهکده نشان داده می‌شود . حتی امید دلگرم‌کننده‌ای برای "رزی" و شوهرش ، به‌عنوان بخشی از گره‌گشایی ، عرضه می‌شود . هنگامی که کشیش به‌شوهر "رزی" اندرز می‌دهد که "رزی را ترک نکن !"

وحدت دراماتیک

رابطهٔ بسیار نزدیکی بین عواملی که نام برده شد در آغاز فیلم و "صحنه الزامی" و "نقطه اوج" در انتهای فیلم وجود دارد و تمامی بحران‌های فاصل این دو، از مرحلهٔ نخستین سرچشمد می‌گیرد و به‌مرحلهٔ دوم رانده می‌شود . وحدت عوامل‌فیلم دراماتیک با ربط پیداکردن تمام تضادها ، بحران‌ها و کارهای شخصیت‌ها به "صحنه الزامی" یا "نقطهٔ اوج" ادامه می‌یابد و وحدت کلی عوامل دراماتیک در ابتدای گره‌خوردن تضادها آغاز می‌شود : اشاره‌های موجزی که نتیجهٔ داستان را موجه و محتمل می‌کند ، بایستی در ابتدایی‌ترین لحظه‌های اثر دراماتیک مطرح بشود .

رابطهٔ میان "صحنهٔ الزامی" و "نقطهٔ اوج" ، رابطهٔ درهم بافتهٔ غریبی است . اشاره‌های موجز "صحنه الزامی" در سطح ظاهر قرار دارد که در حول هر بحران به‌وضوح برای بیننده آشکار می‌شود چرا که تمامی داستان ، پیرامون کوشش‌های شخصیت یا قهرمان اصلی برای نیل به‌هدف‌هایش که در موفقیت یا شکست‌در "صحنه الزامی" واقعیت یافته، دور می‌زند . اما ، در فواصل معین ، اشاره‌هائی که به نقطهٔ اوج به عمل می‌آید باید با آرامی نمایانده بشود . تنفری که مردم دهکدهٔ ایرلندی نسبت به "رزی" و آرزوها و افکار برتری طلب او احساس می‌کنند ، به آن در هر صحنهٔ بحران اشاره می‌شود ، و همینطور زمانی که خشم‌آنان نسبت به رابطه او با افسر دشمن ، و هنگامی که سرانجام مرحلهٔ مجازات "رزی" در "صحنهٔ الزامی" فرا می‌رسد ، همه‌چیز موجه است . ترس و هراس افسر انگلیسی از خلال گفتگویش با سروانی که حال عزیمت به جبههٔ جنگ است ، و مونتاژی از تصویرهای سریع و زودگذر از این که او آدم ترسویی در جنگ بوده است ، آشکار می‌شود و هنگامی که در مرحلهٔ "نقطهٔ اوج" فیلم اقدام به خودکشی می‌کند این عمل نیز قابل باور و قبول است .

هر دو عامل از همان آغـاز در صحنه‌های فیلم جاداده شده و در سراسر طول فیلم و تقریبا" در هر بحران فیلم بسط می‌یابند . ■



نقد و بررسی فیلم

سینما ، تلویزیون

شب بیاد ماندنی .... داریوش آشوری
سراب .... .احمد امینی
استقلال‌طلبان .... مسعود بهرامی
قتل ، سفر پرحادثه ، کشتار در سندکریک ، کودتا ، فرزندان سانچز ....پروین زاهد
فرصت برای تعقیب ، سه ثانیه به جهنم .... تورج نوروزی

قتل

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون : جمعه ۲۲ر۷ر۶۲

بزن بهادری "کیوکاوا" نام دارد. "ساساکی" استاد سابق مدرسه آموزش فنون شمشیر زنی "اتی هوئی" است. قتل کیوکاوای قهرمان، خائن، جاسوس و سیاستمدار بدست ساساکی در لحظه آخر فیلم بعد از تحمل ۸۸ دقیقه انجام می‌پذیرد.

"قتل" فیلم بدی است. قصه فیلم گنگ است. تعداد شخصیت‌ها بسیار، و ناالازم است. روایت بعضی شخصیت‌ها برای توصیف شخصیت کیوکاوا نامفهوم و متناقض و گمراه کننده است. شخصیت کیوکاوا چندپهلو و متناقض معرفی می‌شود که در صورت قبول این نوع شخصیت و بحساب حرف فیلم گذاشتن این مایه، نمایش آن نقض غرض است که باتوجه به سیاست صریح و روشن تلویزیون، اشکال باید به فیلم برگردد. گفتار اول فیلم علاوه براینکه مشکلی را حل نمی‌کند، به سردرگمی تماشاگر بسیار کمک هم می‌کند. طولانی بودن خود گفتار کار را بدتر کرده است.

فیلم چه می‌گوید و طرف کیست؟ مدافع نخست‌وزیر است که خیر. مدافع امپراتور است که خیر. مدافع ارتش است که خیر. مدافع مردم است که خیر.

کیوکاوا کلاه آباژور بسر و مرموز و بی‌هویت، طول فیلم را پرسه می‌زند تا سرآخر توسط ساساکی بی‌هویت کشته شود.

سفر پر حادثه

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون : ۳۰ر۷ر۶۲

دو نوجوان به هنگام جنگ جهانی دوم ــ در یکی از کشورهای اروپای شرقی ــ از اردوگاه اسیران جنگی فرار می‌کنندو سفری طولانی را تا به‌خانه درپیش می‌گیرند. در مسیر خود سختی‌ها و گرفتاریهای گوناگونی را به پشت سرمی‌گذارند.

فیلم "جنگی" است، و به رویدادهای حاشیه و پشت جبهه می‌پردازد. مناسبت نمایش فیلم در

این روزها روشن است، اما نمایش چنین فیلمی از تلویزیون کمتر اتفاق می‌افتد و همین توجه را جلب می‌کند. فیلم به بازسازی گوشه‌ای از فجایع جنگ دوم جهانی می‌پردازد که در این حدود کار جدیدی انجام نگرفته است. نوجوانان فیلم سرما و بی‌خانمانی را تجربه می‌کنند و نوجوان کوچکتر مدام از وعده بردن سیبی که داده است سخن می‌گوید. سرانجام در مرز توهم و واقعیت به‌خانه می‌رسند وما انفجار درختان و افتادن سیب‌ها را شاهدیم. فیلم چیز مشخصی را روشن نمی‌کند و باین شکل پایان می‌گیرد. وجود دونوجوان بعنوان قهرمانان، فیلم را قابل تحمل و دوست داشتنی می‌کند اما سبک فیلم، زمینه سورئالیستی دارد که خواب و رویا را بیاد می‌آورد. تماشاگر با فیلم ارتباط برقرار می‌کند. این اقبال ما را مواجه با سئوالی می‌کند که آیا تلویزیون نمایش فیلم‌هائی را که زمینه بظاهر نامانوس دارد در برنامه‌های خود جای خواهد داد؟ جواب مثبت، ما را امیدوار می‌کند که حیطه‌هائی جدید را برروی خود گشوده ببینیم.

استقلال طلبان

ساخته‌ی: یرژی هافمن ــ محصول لهستان

داستان فیلم، مربوط به اواسط قرن ۱۷ میلادی (از چندماه قبل از حمله‌ی سوئدی‌ها به لهستان تا پایان حمله) است. یک نظامی بنام "کومی چیک" پس از کشتار همراهانش بدست گروهی، دست به قتل عام افراد دهکده‌ی آن گروه می‌زند. این اتفاق سبب می‌شود تا او درنظر مردم، فردی یاغی جلوه کند. "هاتمن" (پادشاه وقت لهستان) از این موضوع به نفع خود بهره‌برداری می‌کند و "کومی‌چیک" را قسم میدهد که همواره و در هر شرایطی نسبت به او وفادار باشد. هنگام آغاز جنگ، "کومی‌چیک" مطلع می‌شود که سلطان راه سازش و خیانت به مردم را در پیش گرفته است، بدین‌جهت از او روی برمیگرداند. از این‌پس، او از سوی یاران سلطان و همچنین رهبران استقلال‌طلب تحت تعقیب قرار میگیرد. طی ماجراهایی او بیگناهی خود را به مردم و رهبران استقلال‌طلب ثابت می‌کند و به صف آنان می‌پیوندد.

در برخورد خبری با نامی که فیلم دارد این تصور پیش می‌آید که این فیلم نیز از آثار پیش پا افتاده و عوام فریبانه‌ای چون "ماموریت"، "آزادیخواهان رودزیا"، "ترینی و زاپاتا" و... است که این روزها به‌نام فیلمهای مردمی و ضد ستم به نمایش در می‌آید، که اینچنین نیست. بویژه از نظر ساختار تکنیکی، اصلا" قابل مقایسه با آن فیلمها نیست. استقلال‌طلبان در همه زمینه‌ها، خصوصا" زمینه‌های تکنیکی، اثری است که حکایت از شناخت دقیق و استادانه‌ی "یرژی هافمن" دارد. هافمن متولد سال ۱۹۳۲ در لهستان، تحصیلکرده‌ی انستیتوی دولتی فیلم مسکو است. درزمینه فیلمهای مستند یک همکاری طولانی از اواسط سالهای ۱۹۵۰ با "ادوارد اسکورزیوسکی" داشته است. او طی این دوره از کارش فیلمهایی مستندی چون، "شما در میان آنها هستید؟" (۱۹۵۴)، "هشدار به اوباشان" (۱۹۵۵)، "یادگاری کالیواری" (۱۹۵۸)، "ریل" (۱۹۵۹)، "دو چهره" (۱۹۶۰)، "ملاقات در هاوانا" (۱۹۶۱)، "ملاقات زاکوپان" (۱۹۶۳) و "بازار معجزه" (۱۹۴۶) ساخته است. هافمن علاوه بر بردن چند جایزه برای کارهای مستندش، بواسطه ساختن فیلم "کلنل ولدیجوسکی" در سال ۱۹۶۹ فیلمساز مطرح سالهای ۷۰ــ۱۹۶۹ در لهستان و خارج است.

فیلم "استقلال طلبان" همانطور که تا اندازه‌ای از داستانش پیداست، در رده آثار تاریخی (و به تعبیری دیگر، حماسی) جای می‌گیرد. فیلم با آن‌صحنه‌های پرسیاهی لشگر که خوب آراسته شده‌اند و خوب کارگردانی‌شده‌اند وخوب به تمامی ابزار عصرشان مجهزندو... نشان از مهارت فیلمساز دارد. فیلم هافمن با داشتن این دست‌ویژگی‌ها، می‌تواند به‌نوعی در کنار دیگر آثار تاریخی‌ــ حماسی معتبر سینما قرار گیرد. با توجه به اینکه چنین آثاری بیشتر در دهه‌ی ۱۹۶۰ ساخته شده‌اند و هافمن کارش را در زمینه‌ی فیلمهای غیرمستند از سال ۱۹۶۶ آغاز کرده است، توانسته است با بهره‌گرفتن از تجربه‌های بصری خود، کار بسیار بهتری از نظر بیان سینمایی ارائه دهد. شاخص این بهره‌گیری، نوگرائی در کار صحنه‌های جنگ و ستیز است که از زیبایی خاصی برخوردار است.

رنگ‌آمیزی فیلم‌نشان از مهارت و شناخت هافمن دارد. او به درستی توانسته است در هرصحنه رنگ‌های مناسب را در رابطه با زمان و مکان و همچنین رویداد، برای القاء احساس و حالت به تماشاگر، بکار گیرد. صحنه‌های مربوط به دربار سلطان "هاتمن" از رنگهایی چون قرمز و سیاه و قهوه‌ای تشکیل شده است، که در مجموع حالتی چرک و کدر دارد که حکایت از فضای شکست‌خورده دربار می‌کند. صحنه‌های نبرد، هریک رنگ‌آمیزی خاص خود را دارد. صحنه‌ای که سوئدی‌ها قلعه را گلوله

باران می‌کنند، برف سنگینی بر زمین نشسته است، که احساسی سرد را منتقل می‌کند، اما هافمن با رنگهای ویژه‌ای که برای لباس بازیگران انتخاب کرده است و همچنین مقدار نوری که صحنه از آن برخوردار است تضادی را ایجاد کرده است که در مجموع حس نبرد قهرمانانه و شکست سرافرازانه را به بیننده منتقل می‌کند. در همین زمینه به موارد زیادی می‌شوداشاره کرد که همگی‌اشان از رنگ‌آمیـــزی حساب شده برخوردارند.

به‌یاری ابداع تضادی که رنگ آمیزی فیلم ارائه میدهد، کلیت فیلم از ساختار دراماتیک خوبی برخوردار می‌شود. ایجاد کشاکش و تضاد بین قهرمانان و ضدقهرمانان داستان در جزء به جزء صحنه‌ها، به‌طور اصولی پیش می‌رود. جدلی که از آغاز فیلم با طغیان "کومی چیک" شکل میگیرد، با پیشرفتن حوادث شکل پیچیده‌تری به خود می‌گیرد. "کومی‌چیک" در آغاز با "میشل" (سرهنگ ارتش) درکشاکش واقع می‌شود. این کشاکش در تداوم خود به کشاکش بین او و سلطان هاتمن، بوریس لاو (برادر سلطان)، استقلال طلبـــــان، فرماندهان سوئدی و... کشیده می‌شود. با کنار هم قراردادن این کشاکش‌ها، در پایان به نقطه‌ی اوج فیلم می‌رسیم که "کومی‌چیک" و "بوریس لاو" رو در روی یکدیگر واقع می‌شوند.

براساس نوع تضادی که بین قهرمانان و ضد قهرمانان وجود دارد، حسن انتخاب بازیگران از نکات قابل توجه می‌شود. "کومی‌چیک"، "سلطان هاتمن"، "بوریس لاو"، "میشل" و چندتن دیگر باتوجه به شخصیتی که در داستان دارند، تبدیل به تیپ‌های جاافتاده‌ی تاریخی می‌شوند، سلطان "هاتمن" با آن هیکل بزرگ اما زهوار در رفته‌اش، "کومی‌چیک" با قدی بلند و چهره‌ای که حکایت از ورزیدگی او دارد، "میشل" باقدی متوسط و نگاهی موشکافانه، "بوریس لاو" با چهره‌ای زنانه و مکار و آن چندتن دیگر هرکدام درحد خود، در مجموع فیلم را از بافت خوبی برخوردارمی‌کنند.

یرژی هافمن در استقلال‌طلبان زندگی شخصی را مورد اشاره دارد که بی‌شک در تاریخ لهستان نامی آشناست اما با تمام‌استادی که هافمن از خود در این فیلم به نمایش می‌گذارد، در بـه‌تصویر کشیدن چهره‌ی واقعی این شخصیت ناتوان است. در حقیقت هافمن



بین روایت داستانی و افسانه‌ای این شخصیت درمانده است. افسانه بعنوان اتفاقی که در زمانی بسیار دور رخ داده است و سینه به‌سینه نقل شده است معنی پیدا می‌کند. شخصیت‌های افسانه‌ای می‌توانند موجوداتی با قدرت مافوق قدرت انسانی باشند که غالبا" هستند. اما در داستان اینچنین نیست، شخصیت‌های داستان (بویژه در مورد "کومی‌چیک" که در سه‌قرن پیش می‌زیسته و چهره‌اش در میان غبار گم‌نشده‌است) دربرخورد با رخداده‌ها، برخـــوردی در چارچوب توانائی‌های‌انسانی‌دارند. هافمن در استقلال‌طلبان از تفکیک این‌دو مورد بازمانده است. "کومی چیک" نه شخصیتی افسانه‌ای است و نه داستانی. و در واقع، به گونه‌ای هم به این‌است و هم آن. در صحنه‌ای "کومی چیک" را طناب پیچ کرده از سقف می‌آویزند و مشعل را به بدن او نزدیک می‌کنند. مدت زیادی می‌گذرد اما "کومی‌چیک" نه تنها واکنشی طبیعی از خود نشان نمی‌دهد بلکه بعد از این اتفاق راحت لباس می‌پوشد و به دنبال بقیه ماجرا می‌رود. یکبار دیگر، تبر به سینه "کومی‌چیک" اصابت می‌کند، یکبار شمشیر برفرق سرش فرود می‌آید و یکبار دیگر هم در چند قدمی یک انفجار مهیب قرار می‌گیرد... و چند مورد دیگر، اما نمی‌میرد!

بدین‌ترتیب "کومی‌چیک" بدل به شخصیتی روئین تن و بالطبـع درتقسیم‌بندی‌ها، بدل به‌شخصیتی افسانه‌ای می‌شود. این موضوع را می‌شود در علت‌های گوناگون جستجو کرد. مثلا" حرکت تضاد آمیز هافمن با جهان بینی مسلطی که در کشور او حاکم است. و یا، هافمن خواسته است برای توفیق تجاری فیلم به شخصیت اول فیلمش ابعادی "سوپرمن" گونه بدهد. علت دیگر می‌تواند این باشد که "کومی‌چیک" واقعا" در ذهن مردم لهستان اینگونه نقش بسته است. در مورد این حدس آخری باید گفت، اگر اینچنین باشد دادن عنوان" روایـــت تاریخی" به فبلم خدشه‌دارمی‌شود و اصولا" شخصیت "کومی‌چیک" به روایت این فیلم، شخصیتی جعلی است.

این یک بعد قضیه بود. بعد دیگر، هویت "کومی‌چیک" در

زمینه‌ی علتها و انگیزه‌های مبارزهٔ اوست. او بین یک شخصیت متزلزل و استوار، سرگردان است. این را بیشتر سکانس پایانی فیلم می‌گوید. "کومی‌چیک" بعد از آن همه کسب تجربه ــ که در طول فیلم ما شاهد آن هستیم ــ دست‌آخر همانجایی ایستاده است که در آغاز ایستاده بود. اگر حکم شود (حکم فیلمساز) که او مرد عشق وشمشیر است، و در عشق استوار و در شمشیر کشیدن متزلزل، پس تکلیف آن همه جنگ وگریز و قضاوت‌های لبه‌ی تیز تیغ چه می‌شود؟

نسخه‌ای که ما شاهد آن هستیم بیشتر روی این تکیه می‌کند که "کومی چیک" برای مردم مبارزه می‌کند درحالیکه براساس همان‌حکم فیلمساز، اصلا" چنین نیســـت. آنچه محرک "کومی چیک" برای مبارزه‌است (به استناد چندلحظه‌ای بسیار کوتاه از فیلم) عشق او به نامزدش است و بس. در حقیقت او برای جلب خاطر یک فرد به آب وآتش می‌زند، نه جامعه.

در مورد نکتهٔ دیگر، در فیلم روی توانائی‌های اسب بسیار انگشت گذاشته می‌شود. این مورد را باید به‌حساب آن گذاشت که اسب سمبل و نماینده پیروزی و توفیق برای سرزمین لهستان در مبارزات آزادیخواهانه در جنگ‌جهانی دوم است (در همین مورد هم "آندره وایدا" در سال ۱۹۵۹ فیلمی ساخته است بنام "لوتنا" بمعنی "تندرو". لوتنا داستان اسب سفیدی است که در ماجراهای جنگ به سال ۱۹۳۹ در سواره نظام لهستان فداکاریهای خیره کننده‌ای می‌کند). با آنکه‌حوادث در سه قرن پیش جاریست، اما هافمن خوب توانسته است ازاین زمینه بهره‌برداری کند.

نکته آخر: برخی از منتقدان، برژی هافمن را فیلمسازی می‌دانند که در بعضی از آثارش از "الکساندر فورد" (فیلمساز هم‌وطنش) تاثیــر پذیرفته است. آنها بعنوان نمونه فیلم "کلنل ولدیجوسکی" را نام می‌برند که با تاثیر پذیری از فیلم "شوالیه‌های تتونیک" (فیلم تحسین‌برانگیز فورد در سال ۱۹۶۰) ساخته شده است.

■

کشتار در سند کریک

ساخته‌ی: آرتور هیلر ــ بازیگر: جان درک. محصول آمریکا.

■

■

داستان فیلم: ستوان تاکر که تازه از وست‌پوینت (مرکز آموزش افسری در آمریکا) فارغ‌التحصیل شده. ازطرف کلنل فرمانده قرارگاه حامل پیامی برای سرخپوستان قبیله شاین می‌شود. درحالیکه کلنل نقشه‌ای برای جنگ‌افروزی کشیده، اتفاق و ناپختگی به‌تاکر کمک می‌کند و او طی مراسمی مختصر با یک سرخپوست برادر می‌شود. تاکر با کلنل درگیری و اختلاف نظر پیدا می‌کند اما کلنل تمپلسون صلح طلب و دوراندیش که مامور اعزامی برای حل و فصل مسائل سرخپوستان است، جبهه تاکر را در مصاف باکلنل تنها نمی‌گذارد.

پس از کشتار خونین سرخپوستان در "سند کریک" تاکر به جرم سرپیچی از فرمان در دادگاه محکوم به اعدام می‌شود. در بین راه واشنگتن برای انجام تشریفات قانونی، سرخپوست برادر تاکر به او کمک می‌کند و شواهدی برای تبرئه تاکر فراهم می‌آید. کلنل بدام می‌افتد و در دادگاه معــزول می‌شود اما تاکر در اثر اتفاقاتی می‌میرد و اوضاع بـــه شکلی ظاهرا" خاموش سر و سامان می‌گیرد.

"کشتار در سند کریک" فیلم موفقی است. قصه‌ای کلیشه‌ای دارد اما آرتور هیلر کلیشه را بار دیگر با قدرت بازسازی می‌کند. شخصیت های فیلم تکلیفشان روشن می‌شود و اتفاقات متفرق در جای خود جمع و جور می‌شود. فیلم در خودآنقدر توان دارد که کشش ایجاد کند و تماشاچی پی‌جوی سرنوشت آدمها باشد. بازی‌ها نرم و متعادل است. پیام ساده و روشن فیلم بوضوح منتقل می‌شود و ما به ابعادجدیدی از مسئله سرخپوستان دســـت می‌یابیم. شخصیت بد بد و خوب خوب نداریم. موقعیت‌هاو حادثه‌ـ هاست که شخصیت‌ها را شکل می‌دهد. ضرب و سرعت فیلم خوب است و آنقدر حادثه درفیلم موجود هست که بتواند زمان استاندارد فیلم را پر کند. فیلم کم ادعا است و در این حد قابل قبول و پذیرفتنی. گرچه از فیلم بیش از یکساعت بهردلیل درآمده است اما استخوانبندی سناریــو بقدری محکم و استوار است که ما سر و ته قضایا را گم نمی‌کنیم که این خود قابل توجه است.

گفتیم‌که فیلم به‌ابعاد جدیدی از طرح مسئله سرخپوستان در آمریکا می‌پردازد. اینکه آیا سیستم را فرد می‌سازد و یا فرد در چارچوب سیستم بهرحال پرورده می‌شود، از گفتنی‌های فیلم است. فیلم مدعی است که فرد موقعیت و ارزش‌ساز است. اینکه این حرف تا چه‌حد درست است، بحث فراوان برمی‌انگیزد. اما این پیام، درست منتقل می‌شود و فیلم به‌خوبی‌موفق می‌شود که کلنل جنگ‌طلبی را ترسیم کند که خود ارزش‌ساز و سیستم‌آفرین است. حتی برغم کوشش‌های کلنل تمپلسون و ستوان تاکر، در محدوده این نوع قصه، فیلم کشتار در سندکریک توانسته است حرف خود را مطرح کند و این حالا با تماشاگر است‌که در صحت و سقم دیدگاه فیلم تصمیم بگیرد.

■

فرصت برای تعقیب

کارگردان : جان گیلرمین ــ بازیگران : آلن‌تاد ، پیترسلرز ــ محصول ۱۹۶۰ ، انگلیس

■ "کالینز" ویزیتور یک شرکت تولیدکننده لوازم آرایش برای بموقع رسیدن به محل کار و ترفیع گرفتن ، با زحمت بسیار اتومبیلی میخرد . شبی اتومبیل ربوده میشود و کالینز درمانده از همه‌جا برای یافتن آن مطلع میشود که با یک دسته تبهکار به رهبری "میدوز" روبرو است . پلیس به‌بهانه نداشتن مدرک ، ماجرا راتعقیب نمی‌کند و کالینز که زندگی و شغلش را در مخاطره می‌بیند به‌تنهائی اقدام به حل ماجرا می‌کند . سرانجام درزمانیکه ماجرا در حال کشف است ، کالینز با میدوز درکارگاهش گلاویز میشود و او را از پای درمی‌آورد و اتومبیلش را دوباره پیدا میکند .

نام جان گیلرمین ، دوفیلم معروف و تجارتی آسمانخراش جهنمی و کینگ‌کنگ را بخاطر می‌آورد . "فرصت برای تعقیب" که از آثار دهه شصت اوست از فیلمهای "رایج" زمان خود بوده وآنرا باید برمبنای سبک و روش سینمای آندوره سنجید .

فیلم ، نیاز به یک فضاسازی پلیسی دارد . هرچند که موضوع فیلم مربوط به ناروائیهای اجتماعی است ، اما تقویت چهارچوب پلیسی آن در ارتباط با رگه‌های دراماتیک ماجرا گریزناپذیر بنظر میرسد . گیلرمین در آغاز کار مسلط است (ایجاد رابطه سریع تماشاگر با دسته دزدها و روابط بین آنان) ولی پس از مدت کوتاهی سهم عمده داستان را بردوش کالینــز (آلن‌تاد) میگذارد ، درحالیکــه عناصر دیگر فیلمنامه باید ازجاــ معیت بیشتری بهره‌مند باشند ، چون عمدتا" مسئله به ریشه‌یابی اجتماعی نیاز دارد ، گیلرمین برای شالوده‌ریزی فیلمش به‌قطبــ سازیهای رایج آن زمان دست‌زده است :

قطب مثبت : آدمهای خوب و ساده اما ضعیف جامعه که کالینز نماینده آنهاست .

قطب منفی : دزدها و بد ذات‌ها به رهبری "میدوز" (پیتر سلرز) و پلیس خشک و بی‌تفاوت که در کنار این دوقطب ناظربر قضایا است . و اینها همه در محیط یک جامعه سرد و مادی (انگلستان) مجتمعند . "کالینز" نمونه‌ای از افراد سربزیر و آرام جامعه است که دراثر یک حادثه غیرمعمول تمام زندگی خود را در معرض نابودی می‌بیند و با اینکه ضعیف است ، سماجت می‌کند تا به خیال خود با نجات زندگی‌اش (پیداکردن اتومبیل) و با مبارزه ، برعوامل پلیدی پیروز شود . دراین راه گیلرمین به‌تنهائی او در این‌مبارزه اشاره می‌کند (درگیری کالینز با همسرش و پلیس در ادامه مبارزه با دارودسته میدوز) او وانمود میکند که در یک جامعه مادی و بیروح ، بزرگترین منشاء اقتصادی یک خانواده (اتومبیل) درحل تنگناهای زندگی نقش مهمی را ایفاء میکند و نه‌چیز دیگر . "کالینز" بعلت الزام شغلی‌اش (ویزیتوری) نیاز به اتومبیل دارد تا بموقع سروعده‌هایش برسد و مورد بازخواست رئیس قرار نگیرد و نزد همسرش دست‌ازپا درازتر برنگردد . گیلرمین فضای محیط کار کالینز را خوب ترسیم می‌کند : رقیب شغلی ، محیط سرد و رئیس خشک که فقط درپی سودطلبی است ، و رنگ سیاه و سفید فیلم که‌به کمک پرداخت این فضا می‌آید . بعدتنها منشاء ترفیع او (اتومبیل) ربوده میشود و مسائل خانوادگی هم که جای خود دارد . برای او هیچ تکیه‌گاهی وجود ندارد ، نه‌قانون ، نه جامعه و نه‌حتی همسرش (چون مدام واقعیت ضعفهای او را به‌یادش می‌آورد) . چنین آدمی با این روحیه چگونه میتواند درصحنه‌های مختلف زندگی قدراست کند؟ با این وصف گیلرمین کوشش میکند تا توجیهی برای مبارزه‌جوئی او فراهم آورد . گیلرمین دیدی انتقادی به نقش پلیس دارد و رفتار "طفره‌آمیز" آن را در کشف دزدی و قتل‌بارها یادآور می‌شود و شاید از این جهت است که کالینز وظیفه پلیس را هم تاحدودی انجام میدهد . کالینز چون همه‌چیز را در معرض نابودی می‌بیند ، در پی ادامه مبارزه است .

جنایتکاران فیلم ، زودتر از حد معمول لو میروند که این از تحرک و تعقیب‌پذیری حوادث می‌کاهد . و جنایتکاران فیلم چه ساده‌دل و ناشی‌اند ، گوئی بعد از ارتکاب جرم برای اعتراف نزد کشیش رفته‌اند و شاید گیلرمین ، کشیشی است که حکم تبرئه آنان را صادر می‌کند (فرار برادر و خواهر موتورسوار درآخر فیلم و نماهای درماندگی‌های آنان) .فقط میدوز است که باید محاکمه شود . او دزدی است که برای رئیس‌دزد شدن سالها زحمت کشیده است (بقول خودش) و حالا کسب و کار پررونق ولی نامشروعی بهم‌زده . او راز موفقیت خود را در این میداند که با مردم چگونه رفتار کند اما وقتی در تنگنا می‌ماند ، با مشت و لگدبجان روزنامه‌فروش پیر و بینوا می‌افتد . کشتن لاک‌پشت روزنامه‌فروش و خودکشی او که شیشه عمرش شکسته شده از صحنهــ های برجسته و دراماتیک فیلم است . میدوز با پلیس رفتار درخور عقیده‌اش دارد ، که نمونه‌ای از آن را در بی‌تفاوتی‌های پلیس نظاره می‌کنیم . بعقیده گیلرمین ، این غرور بیش از حد میدوز است که عاقبت به‌رغم تمام احتیاط کاریها و اعتماد به‌نفسش موجب شکستش می‌شود . صحنه‌های همزمان تحریک

اعصاب میدوز و کالینز با نماهای درشت خشم‌آلودشان که با مونتاژ ناشیانه‌ای همراه است کمی خنده‌دار جلوه می‌کند و در آخر ماجرا، کالینز قیافه یک قهرمان مضحک را می‌گیرد که سلاحش آچار است و میدوز را به پلیس تحویل میدهد و درحالیکه سوار اتومبیل خودمیشود ازپلیس می‌خواهد تا از تعقیب خواهر و برادری که از دارودسته میدوز هستند و در تنگناهای آخر ماجرا به‌او کمک کرده‌اند، دست بردارد. یعنی گیلرمین حل ریشه‌ای مشکل را در جهت پیداشدن اتومبیل و گرفتارشدن میدوز میداند نه سایر علل اجتماعی مثلا" (محیط مادی کار و آدمهایش و دقیق‌شدن درشخصیت پلیس و غیره...).

در پایان فیلم، گیلرمین از شگردهای فیلمسازی دهه ۶۰ استفاده میکند و قضاوت را بعهده تماشاگر می‌گذارد. و آن زمانی است که کالینز بعد از پیروزی با سروکله خونین به‌منزل می‌آید اما هیچ‌کس را درآنجا نمی‌یابد (همسرش دراین مورد قبلا" بداو هشدار داده بود) و وقتی خسته و کوفته روی مبل می‌نشیند، سایه مشخصی او را متوجه خود میکند و فیلم پایان می‌پذیرد، این سایه‌حتما" متعلق به زن اوست!

فرصت برای تعقیب فیلمی است در روند مسائل خانوادگی که در متن جنبه‌های نامتعادل یک جامعه اتفاق می‌افتد. گیلرمین با اینکه برای ریشه‌یابی زمینه‌های اجتماعی و روابطه علت و معلولی حوادث خانوادگی فرصت دارد، ترجیح میدهد تا فیلمی درجهت سلیقه متداول خانواده‌ها بسازد وندبیشتر. ■

شب بیادماندنی

کارگردان: روی وارد بیکر ـ فیلمنامه: اریک آمبلو ـ بازیگران: کنت مور، دونالدآلن، رابرت آیرس ـ تهیه‌کننده: ویلیام مک‌کیوتی محصول ۱۹۵۸، انگلستان ـ سیاه‌وسفید.

■ کشتی بزرگ تایتانیک در سال ۱۹۱۲ به‌آب انداخته می‌شود و با ۲۲۰۰نفر مسافر سفردریائی‌خودش را آغاز می‌کند. کشتی به تکه‌های یخ‌شناور در دریا برخورد می‌کند و شکاف برمی‌دارد. آب دریا کم‌کم کشتی را فرامی‌گیرد. برخی از مسافران توسط قایق‌های نجات خود را از کشتی دور می‌کنند و بقیه خود را به درون دریا پرتاب می‌کنند تا شاید امکانی برای نجات پیدا کنند. کشتی تایتانیک به قعر دریا فرو می‌رود و تعداد بیشماری از مسافران غرق میشوند.

داستان فیلم از واقعه‌ای که در سال ۱۹۱۲ اتفاق افتاده گرفته شده است. مهمترین عاملی که در بافت جلوبرنده‌ٔ فیلم احساس می‌شود، تعادل است. کارگردان در نیمه نخست فیلم سکوت و آرامش را حکم فرما کرده است که این‌آرامش کم‌کم تبدیل به هرج ومرج و هیجانی فزاینده‌می‌شود. در واقع این‌تغییر، از تدوین فیلم‌ناشی شده و ریتمی تند و حساب‌شده را به فیلم‌بخشیده است. نماها دارای ضرب و آهنگی دردرون خودشان هستند و زمان‌بندی تک‌تک‌نماها به فیلم ریتمی فزاینده داده است، که شناخت کارگردان را از قابلیتهای تدوین فیلم‌می‌رساند. فیلم از فیلمبرداری خوبی بهره می‌برد. نماهای‌اولیه فیلم ثابت و دقیق است و در نماهای حرکت مسافران به‌روی عرشه، این استواری نماها تبدیل به‌تصویرهائی نامتعادل و نامیزان می‌شود که دوربین به‌تحرک زیادی دراین قسمت فیلم‌می‌رسد. اثرهای صوتی در ساختن فضای کلی داستان موثر واقع شده‌و اکثر صحبت‌های افراد، نیمه کاره رهامیشود و در هیاهوی جمعیت محو می‌شود. کارگردان در این میان ازخونسردی کاپیتان و ناخدای‌کشتی هواشناسی استفادده می‌کند تا ما را در انتظار نگه دارد که آیا این کشتی به سرنشینان تایتانیک که در چند قدمی مرگ هستند کمک می‌کنند یا نه، و اشاره‌ٔ درستی هم به خصوصیت بارز انگلیسی‌ها ـ خونسردی ـ می‌کند. ناخدا و کاپیتان کشتی هواشناسی، با اعتمادی که به کشتی تایتانیک دارند نمی‌توانند وقوع حادثه‌ای را برای آن متصوز شوند و خیلی دیر به کمک این کشتی می‌شتابند. فضاسازی فیلم نیز دارای اهمیت زیادی است که بی‌ثباتی مکان فیلم را بخوبی القاء می‌کند. در تصویری که کاپیتان تایتانیک ازپله‌ها به داخل موتورخانه‌می‌آید تا کارگران را از آنجا خارج کند، متوجه آبی می‌شود که به درون کشتی هجوم می‌آورد که این‌نگرانی به‌وضوح به‌تماشاگر هم منتقل‌می‌شود. انتخاب این فضاها از کارگردانی که دستیار کارول رید و آلفرد هیچکاک بوده است خارج ازانتظار نیست. نماها اکثرا" در استودیو فیلمبرداری شده است ولی طبیعی بودنشان را تماشاگر می‌پذیرد و حالت تصنعی در این فیلم بمراتب کمتر از فیلم‌های مشابه است. فقط شاید در صحنه‌ای که کشتی تایتانیک به درون آب دریا فرو می‌رود دورنمای گرفته شده نمای نسبتا" دوری است، اگر دقت شود نمای استودیویی فیلم‌ها بچشم می‌خورد. در مجموع، شب بیاد ماندنی فیلمی موفق است و توانسته حادثه را به‌خوبی تصویر کند. موسیقی فیلم کمک زیادی به تقویت احساس سکانس‌آخر فیلم‌می‌کند. هنگامی که دوربین برروی لوازم مسافران کشتی که به کنار ساحل آمده است نظر می‌اندازد، این‌نما فضای غم‌انگیزی از این واقعه دلخراش را ایجاد می‌کند.

■

کودتا

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون : چهارشنبه ۶۲/۷/۲۸

تحمل سالوادور آلنده رئیس جمهور شیلی در سالهای اول دهه ۷۰ برای دنیای غرب دشوار و غیر ممکن بوده است. نظامیان بر او می‌شورند و زمینه کودتا فراهم می‌شود. آخرین روزها و ساعات تقلایش برای برجا ماندن و حکومت کردن، کل قصه فیلم است.



فیلم حول محورشخصیت آلنده می‌چرخد و به‌طرح چهره‌ای از او می‌پردازد که با شنیده‌ها و خوانده‌ها مغایر است. فیلم آلنده را چنین‌معرفی می‌کند :

آدمیزادی که وضع ظاهری، صورت و موهای گریم شده‌اش بوضوح رخ می‌نماید. تند و با شتاب راه می‌رود. بی‌حوصله است و جویده ونامفهوم حرف می‌زند. بیخودی می‌خندد و یا اخم می‌کند. دست وپاچلفتی است و گاهی بخاطر می‌آورد که باید عصبانی باشد. گیج و سردرگم است. بلاحتی دارد که جایگزین صداقت است، در تصمیم‌گیری ناپخته است. وقتی لباس رزم و کلاه ضدگلوله بسر می‌گذارد کمیک می‌شود. روابط با همسرش جائی که نباید تند باشد، خشن است و جائی که نرمش لازم نیست شل و وارفته است.

از آنجا که فیلم (حتی) با استفاده از فیلم‌های واقعی خبری کوشیده است لحنی بی‌طرف و تند را بخود بگیرد و بازگو کننده لحظات آخر و اضطراب آلنده باشد، لذا تنها به ضبط واقعیات (از دید خود) علاقمند بوده است و بس. سئوال و مشکل از اینجا آغاز می‌شود که بهرحال آلنده کیست؟ آیا باید آلنده فیلم را بپذیریم و یا آلنده دیگری را؟ حقیقت کجا است؟ فیلم که آلنده خوبی ارائه نمی‌دهد. بویژه که در نسخه تلویزیونی فیلم، مقداری از آن کوتاه، و چندپرده‌اش جابجا شده بود.

سراب

کارگردان : ادوارد دمیتریک ــ *فیلمنامه* : پیتر استون ــ *بازیگران* : گریگوری‌پک، *دایان بیکر*، *والتر ماتیو*، جرج کندی ــ محصول ۱۹۶۵، آمریکا.

فیزیکدانی به دلیل مشاهده یک حادثه مرگ، دو سال از عمرش را فراموش می‌کند. برای یافتن نقاط ابهام به کارآگاهی خصوصی مراجعه‌می‌کند اما کارآگاه توسط عده‌ای کشته می‌شود. گروهی که در تعقیب فیزیکدان هستند تا به فرمولی که او کشف کرده دست پیدا کنند، شکست می‌خورند.

ابتدا شاید بنظر رسدکه‌دیدار مجدد فیلمی محصول سال ۱۹۶۵ و ساخته کارگردانی چون "ادوارد دمیتریک" (فیلمسازی که همه نوع فیلم ساخته و تجربه و تسلط تکنیکی‌اش کاملا در خدمت داستان

سرائی صرف قرار دارد)، نباید و نمی‌تواند انگیزه‌ای قوی برای فکر کردن درباره آن و یا نوشتن درباره‌اش باشد، ولی وجود شخصیتی بنام "پیتر استون" بعنوان نویسنده فیلمنامه می‌تواند چنین انگیزه‌ای را بوجود آورد.

با نام "پیتر استون" با فیلم "معما" (ساخته استانلی دانن ــ که هنوز بهترین فیلم ساخته شده بر اساس یکی از آثار اوست) آشنا شدیم، نمایش فیلم "سراب" در سال ۱۳۴۶ و "مهره گمشده" ساخته "جیمز کلدستون" در سال ۱۳۵۱، فرصت آشنائی بیشتر را با این نویسنده چیره‌دست فراهم آورد.

در این سه فیلم جدا از مهارت و تسلط "پیتر استون" در اسکلت‌بندی داستان و آفرینش هیجان براساس پیچشهای دور از انتظار، در سطحی عمیق‌تر، شاهد انسانی هستیم که بین دو قطب واقعیت و مجاز سرگردان است.

در آثار این فیلمنامه‌نویس، همیشه با داستان پیچیده‌ای سر و کار داریم که مانند رشته‌های تار عنکبوت، قهرمان اثر را دربرگرفته و او سعی در نجات خود از این تار و پود بهم پیچیده دارد. این تار و پود، بصورت وقایع غیرمنتظره و غیرقابل‌باوری جلوه می‌کنند، همچون پائین رفتن از چهارطبقه‌ای که در عالم واقع وجود ندارند و یا مواجه شدن با یخچالی پر از مواد غذایی که قبلا خالی بوده است.

تجلی این رخدادهای دور از منطق متعارف (همانطور که برای هیچکس دیگر هم بغیر از "دیوید" قابل‌باور نیست) در ذهن دیوید بصورت سرگردانی او بین خاطره‌های مبهم گذشته و آینده‌ای تاریک و غیرقابل پیش‌بینی جلوه‌گر می‌شود.

این سرگردانی ذهنی که با خاموش شدن چراغ‌های آن آسمان خراش شروع می‌شود و در نمای بعدی می‌بینیم که دیوید از میان تاریکی و اشباح انتهای کادر خارج می‌شود. گوئی در این لحظه از دنیایی دیگر بدنیای خاکی ما قدم گذارده‌است. سرگردانی دیوید در اولین مرحله به از خودبیگانگی وی منجر می‌شود (یکد خوردن دیوید از دیدن تصویر خود در آینه) و با فراموشی‌های مکرر وی ادامه می‌یابد (بخاطر نیاوردن شماره تلفن "جوزفسون" دوستش، و یا فراموش کردن تاریخ و محل تولد خود و....)

در حقیقت در ذهنیت دیوید چیزی بجز سیاهی وجود ندارد و آن آسمان‌خراش فرو رفته در سیاهی نیز تجلی مادی ذهن تاریک دیوید است که وی درون آن را به امید یافتن نقطه روشنی می‌کاود. نقاط روشن این منطقه تاریک، آنقدر فرار هستند که به‌رغم اینکه گاه دیوید آنها را بیاد می‌آورد، ولی نمیتوانند به روشن شدن کامل ذهن او کمکی بکنند (ملاقات در زیر درخت).



تا این مرحله تمامی کوشش نویسنده فیلمنامه (و بتبع او فیلمساز) مصروف این شده است که ماهیت واقعی حوادث اتفاق افتاده از تماشاگر پنهان بماند و در واقع با حفظ ابهام داستان، بیننده نیز از طریق دیوید در دنیای ذهنی او شریک شود.

دید سوبژکتیو (ذهنی) فیلمساز نیز تا این لحظه در خدمت حفظ این ابهام است و تا زمان ظاهر شدن کارآگاه خصوصی (بخصوص اینکه تیپ و بازی طنزآمیز "والتر ماتیو" اصولا با چنین داستان و فضایی در تضاد است) ابهام موجود در فیلمنامه کاملا بر بیننده قبولانده شده‌است.

ولی با ورود کارآگاه و معشوقه سابق مرد (که البته در این نسخه مقدار زیادی از صحنه‌های مربوط به او حذف شده و در نتیجه نقش او در سیر داستان مبهم مانده است) دید ذهنی فیلم به دیدی عینی تبدیل می‌شود، اگر بار اول یخچال خانه دیوید را خالی دیدیم و آن را با تردید تلقی‌کردیم (زیرا منطقی بنظر نمی‌رسد یخچال خانه شخصی اینچنین تهی باشد)، اینک با حضور کارآگاه و با وجود دید عینی فیلم، مجبوریم بپذیریم که یا دیوید بار اول اشتباه دیده است (و ماهم همینطور) و یا واقعا یخچال خالی بوده و اگر در بود و نبود چهارطبقه زیرزمین آن آسمان‌خراش تردیدی وجود داشت، حضور کارآگاه در صحنه، عدم وجود آن را موکد می‌سازد.

در نتیجه با تغییر دید سوبژکتیو به دید ابژکتیو در پرداخت کارگردان، وقایع و تصویرها از حالت ابهام خارج می‌شوند و صورت قاطعی بخود می‌گیرند، که در نهایت فیلم تبدیل به یک اثر جنائی ــ پلیسی همراه با کشف یک معما می‌شود و به سطح یک فیلم دلهره‌آور نزول می‌کند.

این نقص داستان (ورود افراد دیگر به حیطه دنیای ذهنی دیوید) با پرداخت خالی از آگاهی لازم در قبال یک چنین داستان ابهام‌آمیزی که توسط فیلمساز اعمال شده، بیشتر نمایان می‌شود. تا آنجا که حتی بازگشت بگذشته‌های کوتاهی که کارگردان گاه‌گاه از آن‌ها استفاده می‌کند، نیز نمی‌تواند بین دو سطح موجود در داستان (ذهنیت و عینیت) ارتباط برقرار کند، تا حدی که حتی وجود یک چنین بازگشت بگذشته‌ای در لابلای تحرک فرار و تعقیب در

پارک، بیجا و تصنعی جلوه می‌کند.
به جهت بهم‌ریختن این دو دنیای ذهنی‌وعینی (بخاطرپرداخت ضعیف و بد کارگردان)، مفاهیم احتمالی مستتر در صحنه‌هایی هم چون سرگردانی دیوید در آن تونل تاریک بین "جوزفسون" که سعی می‌کند او را قانع کند و آدم‌کشی که از طرف سرگرد (آفریننده واقعی این ماجرا) مامور قتل اوست، بی‌معنی و بیهدف جلوه می‌کند. مشابه این صحنه نیز در فیلم "معما" بدست کارگردان چیره‌دستی چون "استانلی دانن" تبلوری‌عمیق‌وذهنی‌مییابد. کوشش‌های فیلمساز برای ایجاد یک پرداخت روانی برای توجیه‌فراموشی روانی دیوید هم بی‌نتیجه باقی می‌ماند، تاجائی که صحنه سقوط و بدنبال آن، حالت روحی دیوید که فراموشی از آن‌لحظه‌آغازمیشود، مصنوعی و غیرمنطقی و غیرقابل قبول به نظر می‌رسد. (از نظر روانشناسی، یک فرد نمی‌تواند با این سرعت، حادثه مرگباری را که ناظرش بوده فراموش کند و حالت عادی خود را بازیابد).
در چنین آثاری که کوشش داستان بر اینست که بیننده را در سرحد ذهنیت و عینیت، واقعیت و مجاز باقی نگاه دارد. پرداخت ابهام‌آمیز و دقیقی لازم است تا بتواند تعادل اثر را در این‌محدوده حفظ کند، یعنی کاری که "ادوارد دمیتریک" نتوانسته است‌انجام‌دهد و با اشتباه‌های خود در کارگردانی فیلم، داستانی را که نقطه آغازش ذهنیت قهرمان اثر است، درمنطقه عینیت مطلق یک ماجرای جنائی و پلیسی به پایان می‌برد، یعنی در واقع تمامی توهمات قهرمان اثر، مجازی از کار درمیآید و بیننده را فریب‌خورده از سالن نمایش بیرون می‌فرستد. ■

فرزندان سانچز



تاریخ نمایش از شبکه اول‌تلویزیون: جمعه ۶۲/۸/۲۰
کارگردان: هال بارتلت — یکی از فیلمنامه‌نویس‌ها: چزاره‌زاواتینی —
بازیگران: آنتونی‌کوئین و دیگران — مدت‌نمایش: ۷۲ دقیقه.

* * *

مادر خانواده سانچز می‌میرد. یسوس (آنتونی‌کوئین)، پدرخانواده سرپرستی چهارفرزندش را به‌عهده می‌گیرد. او کارگر ساده‌ایست که با مشقت فراوان فرزندان خود را سالها در یک اتاق بزرگ می‌کند. مادربزرگ علاقه فراوانی به نوه‌های خود دارد. او با وصیت خود اندوخته‌اش را برای یسوس می‌گذارد تا که بتواند خانه‌ای برای تمامی افراد خانواده بسازد. همه‌سودای تجمع دورهم و راحت و رفاه را درسر می‌پرورانند، اما این‌آرزو هرگز تحقق نمی‌یابد.

از زمان ساخته شدن زوربای یونانی (۱۹۶۵) تا به امروز جدود ۱۸ سال می‌گذرد. آنتونی‌کوئین و فیلمسازان جوراجور و فیلمهای مختلف و تماشاگر این سال‌ها همه بنوعی بازوربای یونانی گره خورده‌اند. هرکوششی برای رهائی عملا" بی‌نتیجه مانده است. و اصلا" شاید لزومی به‌تقلائی نبوده وبنا شد. چرا که شخصیت آواره و قلندر و امروز بین آنتونی‌کوئین همچنان جذبه خودرا برای تماشاگر اینجائی از دست نداده است. آنتونی‌کوئین باین شکل شیرین است و مصراست که تاابد، آسمان جل در فیلمنامه‌ها و فیلم‌ها باقی بماند. دوبلورها هم، این شیوه را می‌پسندند و درکار خود دخالت می‌دهند و آنتونی‌کوئین دیگری را، مشکل بخود راه می‌دهند. در این مسیر است که فیلمنامه‌نویس بودن چزاره‌زاواتینی معنی پیدا میکند.
یسوس در این فیلم از کلیشه‌ای که با "زوربا" شروع شده جدا نمی‌شود. در فیلم مزه می‌پراند (فصل خرید میوه از بازار تره فروشان) به‌خورد و خوراک اهمیت می‌دهد و درخانه گلایه می‌کند که شامش حاضر نیست. با دختری که نیمی از سن او را دارد ازدواج می‌کند. زیرلب مدام نق‌می‌زند. باکوچکترین ناراحتی از کوره در می‌رود. بسیار طالب دعواهای فیزیکی است. مهربان است و کینه‌ای بدل نمی‌گیرد. در برابر زورمندان کوتاه می‌آید و...
فیلم فرزندان سانچز چیزی جدا از آنچه آمد ندارد. افزون‌بر آن، نسخه نمایش داده شده‌طوری می‌نماید که روابط و موضوعهای احتمالا" نگفتنی داشته، بشکلی که بحران موجود در خانواده را دوچندان کرده است. ما نمی‌فهمیم که برغم تلاش یسوس در برپاکردن خانه و کاشانه وجمع‌کردن همه افراد بدور هم، چه نکته ابهامی یکی‌از دختران او را پیوسته آزار می‌دهد. ونباید دانسته‌ها، نادانسته باقی می‌ماند.

سه ثانیه به جهنم

کارگردان: گاسپر وردی، تهیه‌کننده: پیتررا‌ولی، فیلمنامه: پل ویلر — بازیگران: شون‌کانری، یان مک‌شین — محصول ۱۹۷۴ انگلستان.

سفیر انگلیس در یکی از کشورهای اسکاندیناوی ربوده می‌شـــود و مقامهای امنیتی این کشور به ابتکار عمل کلنل "تالویک" (شون‌کانری) درصدد حل ماجرا برمی‌آیند. تقاضای گروگانگیرها آزادشدن یارانشان از زندانهای انگلیس است، زمانی که به‌خواسته آنها عمل میشود، یکی از آنان هواپیمائی را ربوده و درآن کشور می‌نشاند. نقشه‌های‌پلیس هم برای بدام‌انداختن گروگانگیرهابـهم میخورد. پس‌از مقداری جنگ وگریز، سرانجام تالویک متوجه رهبری عملیات گروگان‌گیری توسط‌کاپیتان "بارنز" عضو سفارت انگلیس می‌شود و او را دستگیر می‌کند.

فیلم با کشته‌شدن گروگانگیرها وآزادشدن سفیر پایان می‌یابد.

"سه ثانیه به جهنم" فیلمی است که در پی موفقیت‌فیلمهای "فرودگاهی" ساخته شده و به رغم برخورداریش از یک موضوع پرماجرای پلیسی ـ سیاسی درایجاد فضای هیجان‌آمیزی‌که وجه مشخصــه بارز اینگونه فیلمهاست، ناموفق است.

دراین فیلم روی شخصیت کلنل تالویک تکیه زیادی شده است. او که در راس اجرائی‌امنیت یک کشور اسکاندیناوی است برای مبارزه با هواپیما ربائی و تروریسم با مقامهای بلند پایه کشـــورش اختلاف نظر دارد و چون خود را یک پلیس وظیفه‌شناس میدانـــد خواستار اعمال قاطعیت بیشتری است (بازگشت به صحنه‌های بحث او با مقام وزارت کشور، همسر سفیر انگلیس و رئیس خود). و به‌این منظور است که در سرتاسر فیلم، "وردی" روی سه‌عنصر "هوش"، "خونسردی" و "قاطعیت" تالویک تاکید می‌کند. بعبارت دیگر برای پایان دادن به ماجرا، تالویک بیشتر از مقامهای کشورش وانگلستان علاقه نشان میدهد تا از لحاظ بین‌المللی به پلیس امنیتی اعتبار ویژه‌ای ببخشد.

فیلم برچهار محور پی‌ریزی شده است:

۱ ـ گروگان‌گیرها (هواپیما ربایان و آدم‌ربایان)

۲ ـ پلیس امنیتی (کلنل تالویک)

۳ ـ مقامهای بلندپایهٔ یک کشور اسکاندیناوی

۴ ـ نماینده دیپلماتیــــک انگلستان.

ربوده شدن سفیر انگلیس و حوادث پیامد آن، این محورها را بهم ربط می‌دهد. انگیزه‌اصلی این ماجراها در فیلم، همدستی یکی از گروگان‌گیرها با مامور سفارت انگلیس است، چاشنی این انگیزه کسب وجاهت ملی برای‌دیپلمات انگلیسی است. بعقیده کارگردان، این کلنل تالویک است که به‌رغم چندبار شکست، با موشکافی‌های ناشی از شم پلیسی خود ماجرا را پایان می‌دهد. صحنه‌هائی نظیر نشان‌دادن متوالی عقربه ساعت، تهدیدهای مکرر گروگانگیرها که همه درآستانه شکست پیروز میشوند، سعی در القای تشویش مسافران (که در این فیلم از خونسردترین گروگانهای تاریخند) و سایرجنگ‌و گریزها که از ویژگیهای فیلمهای حادثه‌ای است، از لحظات پر کنندهٔ فیلم هستند. اما باوجود داشتن چنین دست‌مایه‌هائـــی، "وردی" در گسترش صحنه‌های پرکشش توفیق چندانی ندارد.

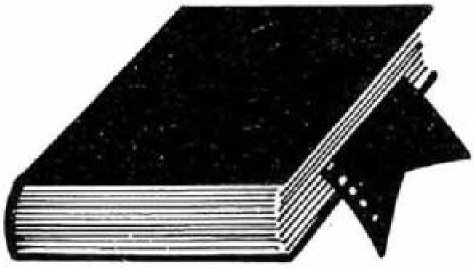
او برای پایان فیلــــم از شگردهای پلیسی استفاده می‌کند که طرح آن فقط میتواند از افکار اشخاصی چون کلنل تالویـــک نشات گرفته باشد، که طی آن تالویک به درون هواپیما می‌رود و گروگانگیرها را به جان هـــم می‌اندازد تا یکدیگر را بکشند و در انتها جناب سفیر را سالم وزنده از مهلکه بدربرد.

تنها امتیاز فیلم، بازی‌شون کانری است که شخصیت کلنل تالویک را برای بیننده ملموس می‌سازد.

قابل توجه‌مسئولان نمایش فیلم در سیمای‌جمهوری اسلامی

خوانندگان علاقمند برما خرده می‌گیرند که نقد فیلم‌های ژاپنی، کره‌ای و چینی و اروپای شرقی نمایش داده شده در تلویزیون، چیزی کم دارد. منتقدین ما حق را بجانب هم آنها و هم خود می‌دهند و اینطور استدلال‌می‌کنند که چون از شناسنامه (حتی ساده و اولیه) فیلم‌ها بی‌خبرند و هنوز توفیق فراگیری زبان‌های شرق اروپا و خاور دور هم نصیبشان نشده اســت تا بتوانند تیتراژ فیلمها را بخوانند، لذا درکاربررسی فیلم‌ها، تنها به‌خود فیلم‌ها بدون هیچگونه پیشینه و اطلاع حاشیه‌ای بسنده می‌کنند. که البته کار سختی را متحمل می‌شوند و نتیجه هــم چندان دلپذیر نمی‌شود.

از مسئولان نمایش فیلم در سیمای جمهوری‌اسلامی خواهشمندیم پیش از نمایش هر فیلم، به ویژه فیلمهائی که با زبان آنها در ایران کمتر آشنائی وجود دارد، شناسنامه مختصری از فیلم، حتی درحد معرفی سازندگان و بازیگران وسال و محل تهیه‌را، به آگاهی بینندگان برسانند.



معرفی و نقد کتاب

خسرو دهقان



فاشیزم در سینما

نویسنده (ترجمه و تالیف) : شهاب الدین عادل ــ سیامک شفا
چاپ اول، تیراژ ۳۰۰۰ نسخه
انتشارات هدف، تابستان ۱۳۶۲
۶۷ صفحه، ۱۲۰ ریال ــ قطع رقعی

کدام فاشیزم؟

فاشیزم در سینما کتاب خوبی نیست. خواننده در مسیر مطالعه درمی‌یابد که شاید موظف است تا رژه‌ای پایان‌ناپذیر از کژی‌ها را سان ببیند. جدی‌نبودن، کلی‌بافی، آشفتگی، پرغلط بودن، ضعف نگارش، تقسیم‌بندی‌های من درآوردی و نقل قولهای بی‌منطق از دیگران، کتاب را برای هرگونه کار مرجعی بی‌اعتبار می‌کند. بخصوص اگر قرار باشد که خواننده بهر دلیل امکان دسترسی به‌منابع اصیل واصلی را نداشته باشد. و مهم‌تر آنکه مولف کتاب با استفاده از شماری لغات "فرهنگ"، "سیاست"، "اجتماع"، "پدیده"، "تکنولوژی" و"هنر" خود را بسیار نگران آگاهی‌ها و رشد آن برای مردم نشان می‌دهد. "مردم" با این کتاب کاری ندارند و زندگی خود را می‌کنند. اما خواننده علاقمندی درمثلا" نائین اصفهان وقتی که ناگزیر است فاشیزم در سینما را از این راه یاد بگیرد آنوقت است که پرده اول تراژدی تازه آغاز می‌شود. و اما نکات اولیه‌تر:

۱) اسم کتاب درست نیست.

هر دانش‌آموز علاقمند دوره راهنمائی می‌داند که نمی‌شود اسمی از فاشیزم در سینما برد و موسولینی وسینمای ایتالیا و نئورئالیسم را متذکر نشد. مراد در اینجا نازیسم در سینما بوده است که بافاشیزم تفاوت دارد. به ویژه که سهم عمده کتاب از آن *لنی‌ریفنشتال* است که در پشت جلد و فهرست ومنبع کتاب (فصلی در سینما) اسم درست آمده است. اسم کتاب جاذبه تبلیغ برای فروش وغیره‌دارد که بامضمون صفحات داخلی آن سازگار نیست. چرا که کتاب در مذمت تبلیغ بسیار گفته است.

۲) نوشته پشت جلد متناقض است. براساس آن *لنی‌ریفشتال* هم خوب و هم بد است.

۳) کارنوشتن و تالیف و ترجمه باهم مخلوط شده است. برما روشن نیست که کدامیک از آقایان مترجم‌اند و کدامیک مولف و یا نویسنده. سهم هریک بطورجداگانه مشخص نیست.

بنابراین مخاطب خود را در این بررسی مولف می‌نامیم.

۴) فهرست ناقص است. تاریخچه پیدایش سینمای مستند و انواع آن (صفحه ۱۲) در فهرست نیامده است.

۵) منابع ترجمه‌ها مشخص نیست. ترجمهٔ اسم‌ها گاهی‌اشتباه است.

مثال: *بیل نیکلاس* درست نیست و بیل نیکولز صحیح‌است. (صفحه ۵۲)

۶) فارسی کتاب بد است. واژه‌ها و اصطلاح‌ها و جمله‌ها و عبارت‌های نامفهوم و زائد بسیار دارد. مثال ــ از سطر ۲۱ تا ۲۴ (صفحه ۴۰).

سرگذشت در فارسی مطرح شدنی یا نشدنی نیست. (صفحه ۲۸).

۷) غلط چاپی به‌وفور در کتاب یافت‌می‌شود.

۸) علامت‌ها برقاعده‌ای متکی نیست. مورد استفاده پرانتزها بسیار مغشوش است.

۹) استفاده‌از عبارت "*وزارت تبلیغات* و *ارشاد*" برای انتقال معنی معادل آلمانی آن‌معقول نیست.

۱۰) پانویس‌ها در مواردی غلط است، مثلا" پانویس صفحه ۱۴. و در مواردی ناقص و گمراه کننده است، مثلا" پانویس صفحه ۳۶. و درجائی که عبارتی توضیح می‌طلبد پانویسی نیامده است. مثلا" توضیحی درباره فیلمهای "*پروتوتازی*" نیامده است. (صفحه ۴۵). و بالاخره پانویس‌دادن از لاتین اسامی چه‌مشکلی را حل کرده است؟

۱۱) وحدت اصطلاح‌ها رعایت نشده است. مثلا" هم "*سینما حقیقت*" داریم و هم "*سینما وریته*".

۱۲) *والترروتمن* داریم (صفحه ۳۳) و *والتر روتمان* هم داریم (صفحه ۵۹) کدام املاء راپبذیریم؟

۱۳) *لوی اشتراوس* جامعه‌شناس نوشته و یا تالیف و یا ترجمه شده است که درست و دقیق نیست.

۱۴) لیست بلند صفحه ۵۳ فیلموگرافی لنی ریفنشتال نیست. بلکه کل کارهای هنری او را دربر می‌گیرد که بهتر بود زندگی هنری او عنوان می‌گرفت. و تازه فیلم شناسی معادل فعلا" مناسبی برای فیلموگرافی است.
۱۵) صورت منابع و ماخذفارسی شاید کامل نباشد. دفترهای‌سینمای شماره ۶ احتمالا" از قلم افتاده است.

***

مقدمه کتاب:

مقدمه کتاب از حدکلی‌گوئی در نمی‌گذرد. بدتر آنکه‌مولف‌ازدیدگاه خود فشرده کل سینما و تاریخ آن را در دو و نیم صفحه گنجانده است. نابسامانی کتاب را، این مقدمه به‌وضوح بشارت می‌دهد. مقدمه تکلیف را روشن می‌کند که مولف هنوز در تب و تاب "فوائد و مضرات سینما" است. نمونه می‌آورم:
"سینما در بدو پیدایش‌خواستار نقش سازنده‌ای برای بشریت بود." (صفحه ۴)

سینمای مستند سیاسی:

بدون هیچگونه زمینه‌ای وارد فصل سینمای مستند سیاسی‌می‌شویم کل مطلب در ۴/۵ صفحه. مولف بطور خلاصه می‌گوید:
"سینما اساسا" پدیده‌ای‌سیاسی است." (صفحه ۸)
این فصل جز آنکه مدام حکم می‌کند چیز دیگری‌ندارد. باید بی چون و چرا بپذیریم که: *"سینما گفتاری بین‌المللی بوده‌و درعین حال نشانه و متبلور زندگی بشری است."* (صفحه ۱۰)
حاصل مطالعه چند صفحه برای خواننده، می‌ماندگیرکردن درلابلای تناقض‌ها و یادنگرفتن سینمای مستند سیاسی و اینکه بالاخره:
"در عصر حاضر دوربین‌فیلم‌برداری وسیله‌ای خستگی‌ناپذیر است."
(صفحه ۹ و ۱۰)

تاریخچه پیدایش‌سینمای مستند و انواع آن

فصل ۶ صفحه‌ای اینطور شروع می‌شود:
"برخی از دست‌اندرکاران سینمای (مستند ــ سیاسی) پیدایش این نوع سینما را به‌جان‌گریرسن نسبت می‌دهند."
ما هیچگاه نمی‌فهمیم دست اندرکاران چگونه مخلوقاتی‌هستند. سینمای مستند سیاسی چگونه معجونی است. و جان گریرسن کیست؟ و آیا نسبت روایاناروا است.
بعد ازاین شروع وارد سینمای شوروی می‌شویم. نامهای کولوشف و آیزنشتاین و پودوفکین بر سرو چشم فرو پاشیده‌می‌شود. اروپا و آمریکا از تاثیرپذیری عقب‌نمی‌ماند. یوریس ایونس ورنه‌کلر، ژیگاورتف (زیگاورتف) را مطالعه می‌کنند و جهان به دوپاره‌بزرگان سینمای انقلابی سیاسی و فاشیست‌ها و نازیست‌ها و سرمایه‌دارها وآدم‌های بدخبیث تقسیم شده و همیشه خواهد شد. و البته معدود فیلم‌ـ سازان مستقلی هم هستند که بچه‌های خوبی هستند و درآینده بهتر هم خواهند شد.

سینمای آلمان نازی:

کتاب فصلی در سینما به ترجمه پرویز شفا کمی بیشتر از منبعی برای کتاب حاضرکارکرد داشته است. این فصل بریده‌ـ های پراکنده‌ای است ازمقاله‌ای بنام سینمای نازی و تبلیغات ایدئولوژیک نوشته هربرت‌لافت درآن کتاب. مقاله صاف و سازمان یافته لافت بدل به ویرانه‌ای شده است بنام سینمای آلمان نازی که البته تغییراتی هم درآن توسط مولف انجام شده است. مثلا" رایش سوم در مقاله اصلی شده است گردانندگان آلمان نازی، و پسران شده است جوانان. (صفحه ۲۵)
بهتر نیست دوباره به مقاله اصلی رجوع کنیم و ذهن خود را با اطلاعات مثله‌شده‌مفصل موجود به‌بیراهه نکشانیم.

لنی ریفنشتال

همه می‌دانیم فاشیسم ونازیسم چیز مطلوبی نیست. خیلی‌ها می‌دانند که لنی ریفنشتال بهرحال آدم با استعدادی در سینما است. اما سه‌فصل عمده این کتاب به‌او اختصاص یافته که ناموفق است. چرا که از دوگانگی و ابهام مالامال است.
فصل "لنی ریفنشتال زندگی و آثار" چهره لنی ریفنشتـــال را بی‌غرض و کامل و دقیق ترسیم نمی‌کند. در لابلای مطلب نسبت به‌او موضع اختیار می‌کند و لذا شناسنامه بی‌پیرایه لنی‌ریفنشتال را نمی‌شناسیم. تا که بعدتر هر کس بفراخور حال خود درآن باب تصمیم بگیرد.
فصل تحلیل شخصیت او تنها به‌ارزیابی خانم‌سوزان سنتاگ از او واقف می‌شویم که بهرحال یک تحلیل است و آنهم تحلیلی زنانه و رقابتی و از نوع خاص سوزان سنتاگی. و در فصل آخر مدارکی درباره او است که بیشتر جنبه اطلاعاتی دارد.
واما رازلنی ریفنشتال چه می‌شود؟ لنی ریفنشتال خوب است یابد؟ اگر نوشته پشت جلد کتاب که گفته است دوربین‌های ریفنشتال هرگز دروغ نگفته‌اند را بپذیریم، چرا و چگونه او می‌توانـد فیلمساز بدی باشد؟ در مصاحبه‌ای به‌نقل از کتاب، حتی بسیار صادق هم بوده است و می‌گوید:
"اعتراف می‌کنم که هیتلر از نقطه‌نظر شخصی مورد تحسین من بود، همانطور که درآن زمان ملیونها آلمانی او را تحسین می‌کردند و حالا جرات گفتنش را ندارند. (صفحه ۴۱)
اشکال اما از مولف کتاب است که نمی‌داند یا نمی‌خواهد بگوید که بهرحال لنی‌ریفنشتال فیلمساز خوبی بوده است یا بد. وما را سردرگم و راز را سر به‌مهر نگه می‌دارد. دوگانگی‌یی اما اگر در لنی‌ریفنشتال وجود داشته باشد، از حوزه و موضوعیت کار کتاب خارج است. ■



فصلنامهٔ هنر
(شمارهٔ چهارم)

زیرنظر سیدکمال حاج سیدجوادی وبه‌کوشش امیر لواسانی ـ چاپ اول، پائیز ۱۳۶۲ ـ از انتشارات وزارت ارشاد اسلامی ـ ۴۰۸ صفحه، ۳۰۰ ریال ـ قطع وزیری

***

فصلنامه هنر به‌چهارمین منزل خود رسید. جُنگ با کاغذ اعلا و بطورنفیس و خوب چاپ شده است. پیام ریاست جمهوری به دومین کنگره شعر و ادب و هنر با خط استاد غلامحسین امیرخانی و تذهیب ملیحه ناصری زینت‌بخش پشت‌جلد کتاب است. سرفصل‌های زیرفهرست مطالب را دربرمی‌گیرد:

سرمقاله، زیبائی‌شناسی، هنر اسلامی، گزیده مقالات، موسیقی، هنرهای تجسمی، سینما، تئاتر، عکاسی و ادبیات انقلاب‌اسلامی.

در فصل سینما می‌خوانیم:

۱) مختصری درباره مصطفی عقاد کارگردان فیلم پیامبر (ص) وعمر مختار. عنوان مطلب "مصطفی عقاد، تصویرگر عظمت تاریخ" نامیده شده است.

۲) گفتگوی مفصل با حجت‌الاسلام گل محمدی، سرپرست شورای نظارت برفیلم، با عنوان "تصویر، بیان هدف و منظور"

۳) و آخرین مقاله، "آوازه‌گری در سینما" است.

در فصل عکاسی می‌خوانیم:

۱) مطلبی از محمود کلاری بهمراه تعدادی عکس بنام "عکاسی تصویربرداری دقیق از زندگی است."

۲) معرفی ویلیام هنری جکسون بعنوان عکاس سرخپوستان آمریکا طی مقاله‌ای از بومونت نیوهال بهمراه تعدادی عکس.

شایسته است در شماره‌های آینده نام نویسنده و یا مترجم و هم‌چنین مرجع مقاله‌ها در کنار نوشته‌ها بیاید. اجابت این درخواست، خواننده علاقمند را درکار بررسی و تحلیل اینگونه امور فرهنگی پی‌گیرتر خواهد کرد.



سوره (جنگ پنجم)

حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی چاپ‌اول، تیراژ ۵۵۰۰۰ نسخه ـ شهریورماه ۱۳۶۲، هفتهٔ جنگ ـ ۳۸۶ صفحه، ۲۵۰ ریال ـ قطع رقعی

جنگ پنجم "سوره"، اختصاص دارد به‌شعر، مقاله، قصه، نقد و بررسی، فیلمنامه، گزارش، نظر خواهی وعکس

در بخش مقاله‌ها اولین آن به "نکاتی درباره فیلمنامه در سینمای اسلامی" نوشته محسن مخملباف اختصاص دارد. این مقاله تا آنجا که، اطلاع داریم اولین نگره در باب فیلمنامه نویسی در سینمای اسلامی‌است. و از این رو مقاله بسیار مهمی است.

مقاله در بخشی با مقدمه‌ای کوتاه شروع می‌شود و سپس به نقش فیلمنامه در هنر سینما می‌پردازد. عنوان بخش اول "چگونه فیلمنامه بنویسیم" است که شامل‌تقسیم‌بندی‌های زیر است:

۱ ـ قصه‌ای که بعد تصویری آن‌قوی باشد، ۲ ـ رعایت ویژگیهای محتوائی، ۳ ـ شرائط زمانی، ۴ ـ طراحی.

پرهیزازجاذبه‌های‌کاذب‌تکنیکی:

۱ ـ محتوی گرائی، ۲ ـ فرم‌گرائی جاذبه‌های کاذب درتکنیک فیلمنامه نویسی:

۱ ـ انتظار، ۲ ـ استفاده ازسکس، ۳ ـ ترس، ۴ ـ هزل بجای طنز، ۵ ـ هیجان.

عنوان بخش دوم "رابطه کارگردان و فیلمنامه‌نویس درسینمای اسلامی" است که شامل تقسیم‌بندی‌های زیر است:

کارگردان واجد شرائط چدخصوصیاتی دارد: الف ـ وحدت درایدئولوژی، ب ـ وحدت در خطوط سیاسی، ج ـ تسلط بر ادبیات داستانی، د ـ همفکری به سه شرط.

استعاذه (طرحی‌ازیک‌فیلمنامه) نوشتهٔ محسن مخملباف در بخش فیلمنامه آمده است. این فیلمنامه را، مخملباف خود به فیلم برگردانده است.

در بخش نظرخواهی، نظر تعدادی از نمایندگان مجلس شورای اسلامی درباره فیلم سینمائی "توجیه" آمده است. در تاریخ ۶۱/۵/۱۷ پس از نمایش فیلم توجیه در مجلس شورای اسلامی، در مورد این فیلم نظرخواهی بعمل آمد. جامعه آماری در این بررسی شامل ۲۲ نفراز نمایندگان مجلس شورای اسلامی است که درباره این فیلم نظرهای خود را ابرازداشتند. جدول توزیع‌نظر ۲۲ تن از نمایندگان مجلس شورای اسلامی درباره فیلم‌سینمائی توجیه در آخر بصورتی علمی و با استفاده‌از کاربرد آمار آمده‌است.

***

هشت تابلواز فیلمهای توبه نصوح، استعاذه، دوچشم بی‌سو و توجیه در بخش عکس آمده‌است.

سال‌شمار تاریخ سینما

۱۹۳۴-۱۹۳۸

از مقدمه

"دائرة المعارف جهانی فیلم" (چاپ ۱۹۷۲)

تألیف

"دکتر راجرمن ول"

۴

فصلی از تاریخ سینما

۱۹۳۴ — در آمریکا : "یکشب اتفاق افتاد" ساختهٔ فرانک کاپرا به بازیگری کلارک گیبل و کلودت کلبرت ، کمدی دیوانه‌وار آمریکائی را محبوبیت عام می‌بخشد . "ملکه اسکارلت" بکارگردانی فون اشترنبرگ ساخته می‌شود . درانگلستان "مردی که زیاد می‌دانست" ساخته هیچکاک‌تهیه می‌شود . در فرانسه: ژان ویگو فیلم "آتلانت" را می‌سازد . در شوروی : فیلمهای "چاپایف" بکارگردانی‌برادران واسیلیوف و "خوشحالی" بکارگردانی "مدودکین" که یک کمدی تمسخرآمیز است تهیه می‌شود .

درزمینه مستند : در انگلستان ، فلاهرتی "مردی از آران" را برای مایکل بالکون تکمیل می‌کند . آرتورالتون ، متخصص موضوعهای علمی و مهندسی ، فیلم "موتور هواپیما" را می‌سازد . ریچارد مسینگهام متخصص در شوخی‌های غیرمتداول ، فیلم "اگر ناراحت می‌شوی بمن بگو" را می‌سازد . در هلند : یوریس ایونس "زمین جدید" را می‌سازد . در آمریکا : پال استراند فیلم "موج" را می‌سازد . در آلمان : لنی ریفنشتال "پیروزی اراده" را بعنوان ستایشی از هیتلر می‌سازد . در فرانسه : "ژان پین‌لو" که داشنمند و فیلمسازی با روحیه شاعرانه است ، فیلم "اسب آبی" را می‌سازد . در شوروی : زیگاورتوف فیلم "سه‌آواز لنین" را که آخرین فیلم از مجموعه فیلمهای مهم گردآوری و تالیف است ، تهیه می‌کند .

درزمینه نقاشی متحرک : در فرانسه : تجربه‌هائی توسط "هاپین" و "آنتونی گراس" در فیلم "لذت زندگی" با استفاده از شیوه‌های گرافیک که کاملا" با فیلمسازی متداول کارتون مغایر بود ، انجام شد . فیلمهای "اندیشه" توسط "برتولد بارتوش" که فیلمی تبلیغاتی با استفاده از طرحهائی براساس حکاکی روی چوب و "شبی در کوهستان برهنه" توسط آلکسیف و پارکر با استفاده از تکنیک صفحه سوزنی تهیه می‌شود .

۳۹ — ۱۹۳۴ — ایجاد تعداد زیادی واحدهای فیلمسازی مستند درانگلستان منجمله : "واحد فیلم شل" (۱۹۳۴) ، "استراند" (۱۹۳۶) و "رئالیست" (۱۹۳۷) . ایجاد کتابخانه ملی فیلم (که اکنون آرشیو خوانده می‌شود) توسط انستیتوی فیلم انگلستان .

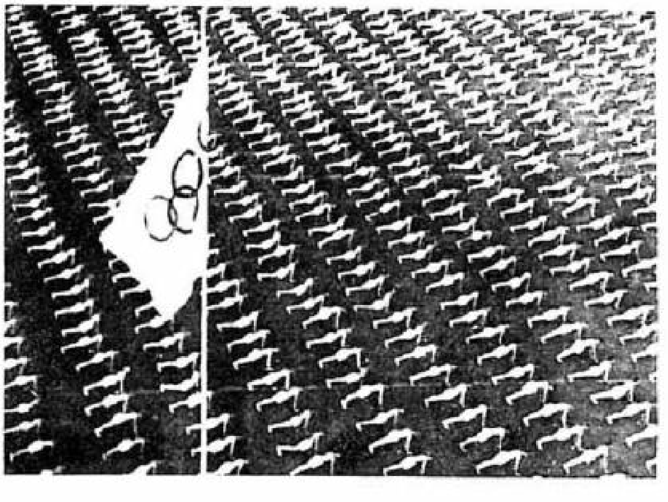
۱۹۳۵ — درآمریکا : "خبرچین" جان‌فورد ساخته می‌شود . "شورش درکشتی بونتی" به‌بازیگری چارلز لافتون و کلارک گیبل تهیه می‌شود . "دبلیو سی فیلدز" بنقش "میکاوبر" در فیلم "دیویدکاپرفیلد" ظاهر می‌شود . "کلاه شیک" به‌بازیگری فردآستر و جینجر راجرز تهیه می‌شود . فیلم "سرگذشت لوئی پاستور" بکارگردانی ویلیام دیترله و بازیگری پل مونی ، باعث محبوبیت فیلمهائی می‌شود که براساس سرگذشت واقعی افراد تهیه می‌شوند . ژوزف فون اشترنبرگ فیلم "شیطان یک زن است" و آلفرد هیچکاک ، "سی‌ونه‌پله" را کارگردانی می‌کنند . در فرانسه: "ژان رنوار" به‌ساختن فیلمهای خوب دهه سی خود نظیر "تونی" و "جنایت آقای لانژ" (محصول ۱۹۳۶) ادامه می‌دهد . ژاک فدر ، "جشن قهرمانی" را می‌سازد .

درزمینه مستند : درآمریکا ، یک مجموعه‌اجتماعی وسیاسی بنام "مارش زمان" توسط "لوئیس دوروـ چماند" تهیه می‌شود . درانگلستان : تولیدات‌مستند شامل : "چهره ذغال‌سنگی" ، "مشکلات مسکن" (شامل تعدادی مصاحبه در محلات پرجمعیت و فقیرنشین لندن) ، "پست شبانه" ، "کارخانه کشتی‌سازی" ، "آواز سیلان" (بهترین فیلم شاعرانه زمان خود) و "بی‌بی‌سی ، صدای بریتانیا" .

درزمینه نقاشی متحرک : در شوروی ، فیلم سینمائی عروسکی "گالیور جدید" توسط پتوشکو ساخته می‌شود . در آلمان : با استفاده از شیوه نقاشی سیاه یکدست ، رینیگر فیلم "پاپاگنو" را می‌سازد . درانگلستان : "لن‌لی" فیلم تجربی و آبستره‌ٔ "جعبه رنگی" را با استفاده از شیوه نقاشی رنگی که مستقیما" روی نوار فیلم کشیده شده است می‌سازد .



"مشکلات مسکن"



"المپیاد ۳۶"



"سفید برفی و هفت کوتوله"

۱۹۳۶ — درآمریکا: فیلمهای "آقای دیدز به شهر می‌رود" بکارگردانی فرانک کاپرا و بازیگری گاری‌کوپر، و "عصرجدید" بکارگردانی چاپلین، تهیه می‌شود. "خشم" بکارگردانی فریتس لانگ، کشتار و مجازاتهای بدون محاکمه آن زمان آمریکا را که یک مشکل اجتماعی بوده است، بیان می‌کند. "لژیون سیاه" به‌بازیگری همفری بوگارت، تروریسم گسترده را در اجتماع مدرن آمریکا نشان می‌دهد.

"رمئو و ژولیت" بکارگردانی جورج کیوکر، یکی از موفق‌ترین فیلمهای قبل از جنگ در بنمایش در آوردن کارهای شکسپیر به‌بازیگری "نرماشیرر" و "لسلی هاوارد" تهیه می‌شود. در انگلستان: "اچ.جی.ولز" فیلم "آنها می‌آیند" رابکارگردانی "ویلیام کامرون منزیس" تهیه‌می‌کند.

درزمینه مستند: در انگلستان، ادگار انستی فیلم "خوردن کافی است" را درزمینهٔ سوء تغذیه می‌سازد. درآمریکا: "پارلورنتز" فیلم "لایروبی زمین" را درزمینه‌مشکلات زباله و آشغال تهیه می‌کند.

درزمینه نقاشی متحرک: در انگلستان، لن‌لی فیلم "رقص رنگین‌کمان" را می‌سازد. درشوروی: استودیوهای مخصوص در مسکو فیلمهای عمدتا" در زمینه آداب و رسوم محلی تهیه می‌کنند. درآمریکا: والت دیسنی به اوج موفقیت در کارهنری خودرسیده است، با فیلمهائی نظیر: "روز اسباب‌کشی میکی"، "کنسرت جاز"، "ساعت پاک‌کن‌ها"، و "سه‌خوک کوچولو"، که همگی در اواسط دهه سی تهیه شده‌اند.

فعالیت تلویزیون توسط بی‌بی‌سی آغاز می‌شود که بعلت گسترش جنگ در سال ۱۹۳۹ تعطیل‌می‌شود. سینما تک فرانسه در پاریس تاسیس می‌شود.

۱۹۳۷ — درفرانسه: "توهم بزرگ"، مهمترین فیلم ضدجنگ، توسط ژان رنوار ساخته می‌شود. درآمریکا: "بن‌بست" به‌بازیگری همفری بوگارت در زمینه تخلفات و جنایات نوجوانان ساخته‌می‌شود. ویلیام دیترله فیلم "زندگی امیل زولا" را بابازیگری پل مونی می‌سازد. "دیانا دوربین" در سن‌پانزده سالگی به‌یک ستاره آواز در فیلم "مرد ودخترک" تبدیل می‌شود. در شوروی: "لنین دراکتبر" به کارگردانی میخائیل رم، و "پیترکبیر" بکارگردانی پتروف تهیه می‌شود. استودیوی چینه‌چیتا دررم تاسیس می‌شود.

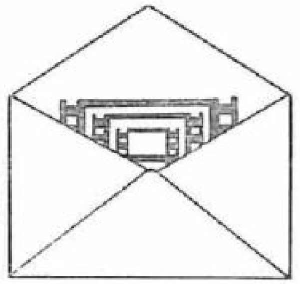
درزمینه مستند: یوریس ایونس فیلم "زمین اسپانیولی" را با همکاری ارنست همینگوی می‌سازد. "لورنتز" فیلم "رودخانه" را می‌سازد.

درزمینه نقاشی متحرک: درانگلستان، هایین و گراس فیلم "شکار روباه" را برای کوردا می‌سازند.

۱۹۳۸ — شوروی: "الکساندر نووســـــکی" بکارگردانی سرگی‌ایزنشتین، "کودکی ماکسیم‌گورکی" بکارگردانی مارک دانسکوی. درانگلستان: مایکل بالکون مسئولیت تولیدات استودیوی "ایلینگ" را بعهده می‌گیرد. هیچکاک فیلم "خانمی ناپدید می‌شود" را می‌سازد.

در زمینه مستند: در آلمان، لنی ریفنستال فیلم "المپیاد ۳۶" را درباره بازیهای المپیک ۱۹۳۶ مونیخ بپایان می‌رساند. در انگلستان: هاری وات فیلم "دریای شمال" را می‌سازد که تحولی در سینمای مستند انگلستان است.

درزمینه نقاشی متحرک: درآمریکا، "سفید،د و هفت کوتوله" ساخته دیسنی تولید می‌شود.



نامه‌ها

به‌طور معمول، نشریات صفحه‌ای را به پاسخ خوانندگان خود اختصاص می‌دهند، و نامه‌های رسیده به مجلهٔ فیلم نیز، ضرورت گشودن چنین صفحه‌ای را گریزناپذیر کرده است.

نامه‌های رسیده را به دودسته می‌توان‌تقسیم کرد: یک دسته نامه‌هائیست که نظرها و پیشنهادهائی درمورد مجله ارائه کرده‌اند و یا چاپ مطالب خاصی را از ما خواسته‌اند. دسته دوم، آنهائیست که پرسشی دربارهٔ مسائل سینمائی مطرح کرده‌اند.

درانعکاس و پاسخ‌به‌نامه‌ها، برای این که پاسخگوئی سریع‌تر باشد و جای کمتری بگیرد، قصد آن داریم که تنها به سئوالهای سینمائی پاسخ دهیم و درمورد نامه‌های حاوی نظر و پیشنهاد، تنها به‌ذکر نام‌نویسنده اکتفا کنیم. بدیهی‌ست که این نظرها در هیئت تحریریه مطرح‌می‌شود، مورد توجه قرار می‌گیرد، و آنها که معقول و عملی باشد، به‌کار بسته می‌شود. بنابراین امیدواریم خوانندگان مجله، این اجازه را به ما بدهند که صفحات مجله را به مطالبی که مورد استفاده عدهٔ بیشتری باشد اختصاص دهیم و از پاسخ گوئی به پرسشهای تکراری بپرهیزیم.

*** تبریز ــ آقای کاظم ک**

هر دو نامهٔ شما رسید. به‌رغم آنچه در نامه‌هایتان نوشته‌اید، به‌هر حال نهادهای دست در کار فیلمسازی ــ اعم از آماتوری یا حرفه‌ای ــ باید ضوابطی برای پذیرش افراد داشته باشند که به‌عنوان مثال، یکی از شرایط چند نهاد، داشتن دیپلم متوسطه است. اما انجمن سینمای جوانان ایران وابسته به‌وزارت ارشاداسلامی که هنرجوی فیلمسازی بین سنین ۱۴ تا ۲۰ سالگی می‌پذیرد، شرط داشتن دیپلم متوسطه را ندارد و اتفاقا" چندی پیش برای پذیرش هنرجو در تهران، آگهی کرده بود. شما می توانید به‌اداره کل ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی مراجعه کنید و ببینید که این انجمن در تبریز هم مرکزی برای فعالیت دارد یا خیر. بجز آن، به‌سیمای جمهوری اسلامی مرکز تبریز نیز می‌توانید مراجعه کنید.

ه مشهد، آقای جلال‌حسین‌پور

ــ "ماهنامه فیلم"، مجله سینمائی است و مطالب آن، فقط دربارهٔ سینماست. امیدواریم بزودی کسانی همت کنند و یک مجلهٔ تئاتری انتشار دهند تا علاقمندان تئاتر هم مجله‌ای داشته باشند.

ــ وضع فیلمهای روی پردهٔ سینماهای شهر شما، جدا از فیلمهائی که در تهران و شهرهای دیگر نمایش داده می‌شود، نیست.

*** اراک ــ خانم فرنوش نوروزیان**

باتشکر، متاسفانه دقیقا" منظورتان را از ایرادی که گرفته بودید، در نیافتیم. اگر واضح‌تر بنویسید، سپاسگزار خواهیم شد.

گمان می‌کنیم علاوه بر کسب تجربه‌های نظری و عملی به‌طور شخصی، مناسب‌ترین مکان برای کار حرفه‌ای در زمینهٔ فیلمسازی برای شما، تلویزیون و وزارت ارشاد اسلامی باشد که می توانید مراجعه کنید و طرحهایتان را ارائه دهید.

*** قائم‌شهر ــ آقای قاسم امری**

با سپاس از نامهٔ بلند بالای شما:

ــ برای آشنا شدن با فن فیلمسازی کتابهای مختلفی وجود دارد که می توانید به‌آنها مراجعه کنید. ما مطالب آموزشی مجله را صرفا" به‌آموزش زبان سینما منحصر

«نقد خوانندگان»

از سوی برخی از خوانندگان مجله، تعدادی نقد و بررسی برفیلمهای روی پرده به دفتر ماهنامه رسیده، و از آنجا که یقینا خوانندگان دیگری نیز علاقمند به ذوق آزمائی در این زمینه هستند، از شمارهٔ آینده صفحه‌ای را به انعکاس نقد خوانندگان اختصاص‌خواهیم داد. برای اطلاع کسانی که مایلند برای این صفحه نقد فیلم بنویسند، چندتوضیح را ضروری می‌دانیم:

ــ خوش خط و خوانا، و در یک روی کاغذ بنویسید.

ــ درنقدی که می‌نویسید، از شرح داستان فیلم خودداری کنید.

ــ ازحاشیه‌رویهای بی‌ارتباط با فیلم، پرهیز شود.

ــ تا حد امکان، کوتاه بنویسید تا امکان چاپ‌نقدهای بیشتری از خوانندگان وجود داشته باشد. بدیهی‌ست چنانچه نقدها بیش از حد طولانی باشد، ناچار به کوتاه کردن آن هستیم. ضمن آن که موارد استثنائی هم ــ بسته به ارزش نوشته ــ وجود دارد.

کرده‌ایم که فکر می‌کنیم کار مفیدتر و تازه‌تری است. "مباحث تئوریک" و "ساخت دراماتیک در سینما" از آن جمله‌اند.

○ تهران، آقای امیررضایی

— ما از تلویزیون، فقط به برنامه‌های سینمائیش می‌پردازیم. یعنی فیلمها و سریالهائی که ساخته می‌شود و به نمایش درمی‌آید، و همچنین برنامه‌هائی در مورد سینما (مانند فانوس پندار). بعضی از برنامه‌های نمایشی تلویزیـــون هم گرچه به طریق ویدئو ضبط می‌شود و بیشتر تئاتر است، اما از نظر تنوع مکانها و کار تصویری که روی آنها صورت می‌گیرد، به فیلم نزدیک می‌شود و ما این برنامه‌ها را نیز درحد خبر، منعکس می‌کنیم. اما چون انعکاس خبر، قبل از تماشای برنامه انجام می‌شود، ممکن است دراین میان برنامه‌های صرفا "تئاتری هم معرفی شود که می‌کوشیم با تحقیق بیشتر، از آن پرهیز کنیم. اما اگر قصد شما این است که اصلا کاری به تلویزیون نداشته باشیم، این نظر را قبول نداریم زیرا تلویزیون هم یک رسانهٔ تصویری است که کار سینمائی هم می‌کند و انعکاس خبرهای آن و پرداختن به‌برنامه‌های سینمائی و فیلمها و سریالهایش را حتمی و لازم می‌دانیم.

— تابحال دو بار توضیـــح داده‌ایم که معرفی فیلمهای خارجی، فقط خبر است و نه انتخاب فیلمهای با ارزش. به‌ویژه که بسیاری از این فیلمها را ندیده‌ایم و نمی‌توانیم دربارهٔ ارزش‌یابی آنها نظر بدهیم. ضمن آن که فیلمهائی که براساس نوشتهٔ منابع موجود دارای ارزشها یا ویژگیهائی به‌نظرمی‌رسد، مفصل‌تر معرفی می‌کنیم. در مورد تنوع معرفی فیلم از کشورهای مختلف هم باکمبود منبع روبرو هستیم.

— مجله، هر شماره به‌طور متوسط هفت صفحه آگهی دارد که بابت چهار صفحه آگهی رنگی هم به‌تعداد صفحات افزوده‌ایم و از مطالب کم نکرده‌ایم. اگر مجله‌های دنیا را ورق بزنید، به‌طور متوسط ۴۰ درصد صفحات آنها آگهی است درحالیکه در ماهنامه فیلم، فقط حدود ۱۰ درصد به آگهی اختصاص یافته که باید افزایش یابد. ضمنا "بهای یک مجلهٔ مستقل را با مجلات وابسته به موسسات بزرگ مطبوعاتی نباید مقایسه کرد

— همانطوری که نوشته‌ایـــد، "بوروی اوزورف" روسی است و ماهم ننوشتیم که او لهستانی است اما در مورد این که فیلم "سربازهای آزادی" فقط محصول لهستان نیست، حق با شماست. این فیلم را لهستان، شوروی، بلغارستـــان، چکسلواکی و رومانی، به اشتراک ساخته‌اند.

— نام بازیگر مورد نظر به‌این شکل نوشته می‌شـــود: "AMITABH BACHCHAN". شما آن را چه میخوانید؟

○ اصفهان، آقای عبدالرحمـــان کاظمی

ماهنامهٔ فیلم از شماره سوم در اصفهان توزیع شده است. برای دریافت شماره‌های موجود گذشته، می‌توانید با تلفن ۵۷۸۰۷ آقای داورخواه در اصفهان تماس بگیرید.

نامه‌هایتان رسید

خانمها و آقایان: امید ازگمی، تهران — عباس‌جواهری، بابل — حسین کمری، هفتگل — جمیل، رضا و فریدون‌وجدانی، سنندج — عذرا شریعتی، محمد برجسته و غلامعلی شریعتی، مشهد — محمد حسین‌آسایش دماوندی، تهران — حسین گیتی — اکبر بنداد، ارومیه — فریدون پورمند، گنبدکاوس — بابک موظفی، تهران — محمد ولی رهبر باغبان، تبریز — محمد شریفیان، اصفهان — محمد حسین درویش، زنجان — بابک کیهانی، نوشهر — یوسف مداحیان، رامهرمز — رضا بابائی ریکان، ارومیه — کاظم حسینی، قائم‌شهر — علی شهرستانی، تبریز — مسیح صادقی، شیراز — جبار سعادتی، آزادشهر — سیما مرزبان، بجنورد حسین قنبری، مشهد — پرویز پژوهنده، ملایر — احمد رضا دشتی، شیراز — ا.ش. محمدی، مراغه — مصطفی فروزنده، باختران.

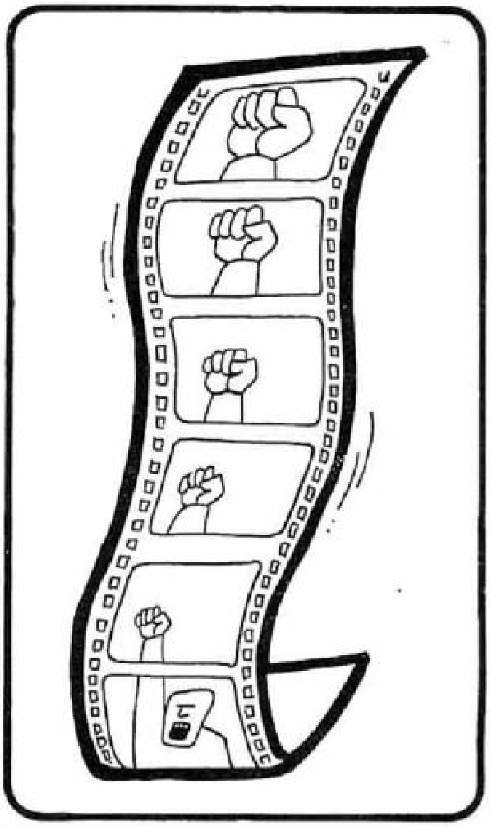
دربارهٔ اشتراک، و شماره‌های گذشته

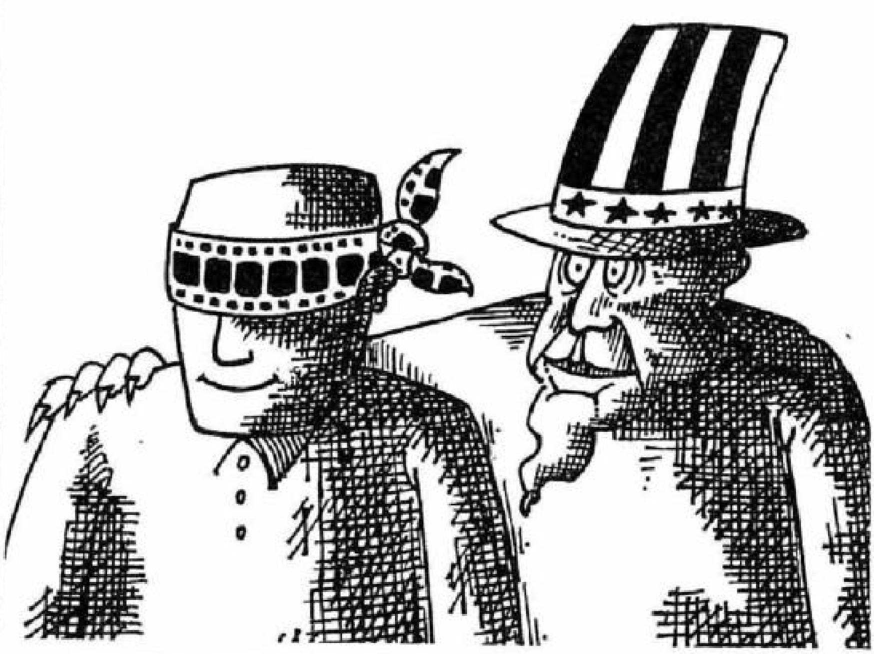
گروهی از خوانندگان ماهنامهٔ فیلم، طی نامه‌هائی خواستار اطلاع از چگونگی دسترسی به‌شماره‌های گذشتهٔ مجله شده‌اند. به‌آگاهی این دسته‌از علاقمندان می‌رسانیم که شماره‌های اول، چهارم و پنجم، موجود نیست. درتهران، شماره‌های موجود را می‌توانند از انتشارات قابـــل (دانشگاه، اول فخررازی) تهیه کنند. خوانندگان شهرستان می‌توانند به ازای بهای شماره‌های دوم، سوم و ششم، تمبرباطل‌نشده‌ونشانی‌کامل‌خودرا برای ما بفرستند تا مجله برایشان ارسال شود. ضمنا "یادآوری می‌شود که بهای شماره‌های دوم و سوم — که به‌صورت گاهنامه منتشر می‌شده — سیصد ریال و شماره‌های بعدی صدریال است. چنانچه بهای شماره‌های درخواستی بیش از هزارریال باشد، خواهشمند است متقاضیان مبلغ موردنظر را به حساب شمارهٔ ۲۰۹۳۰۵۹۴ بانک تجارت (خیابان سپهبد قرهنی، شعبه پل کریمخان، بنام "ماهنامه فیلم") واریز و فتوکپی فیش بانکی و نشانی خود را برای مابفرستند، یادآوری می‌شود که ذکر شماره‌های درخواستی و تعداد نسخه‌های درخواستی از هر شماره، فراموش نشود.

برای اشتراک ماهنامهٔ فیلم‌نیز، لازم است متقاضیان مبلغ ۱۲۰۰ ریال بابت اشتراک یکساله به‌حساب فوق واریز و فتوکپی فیش بانکی به‌همراه نشانی کامل و شماره تلفن به‌آدرس دفتر مجله ارسال کنند.

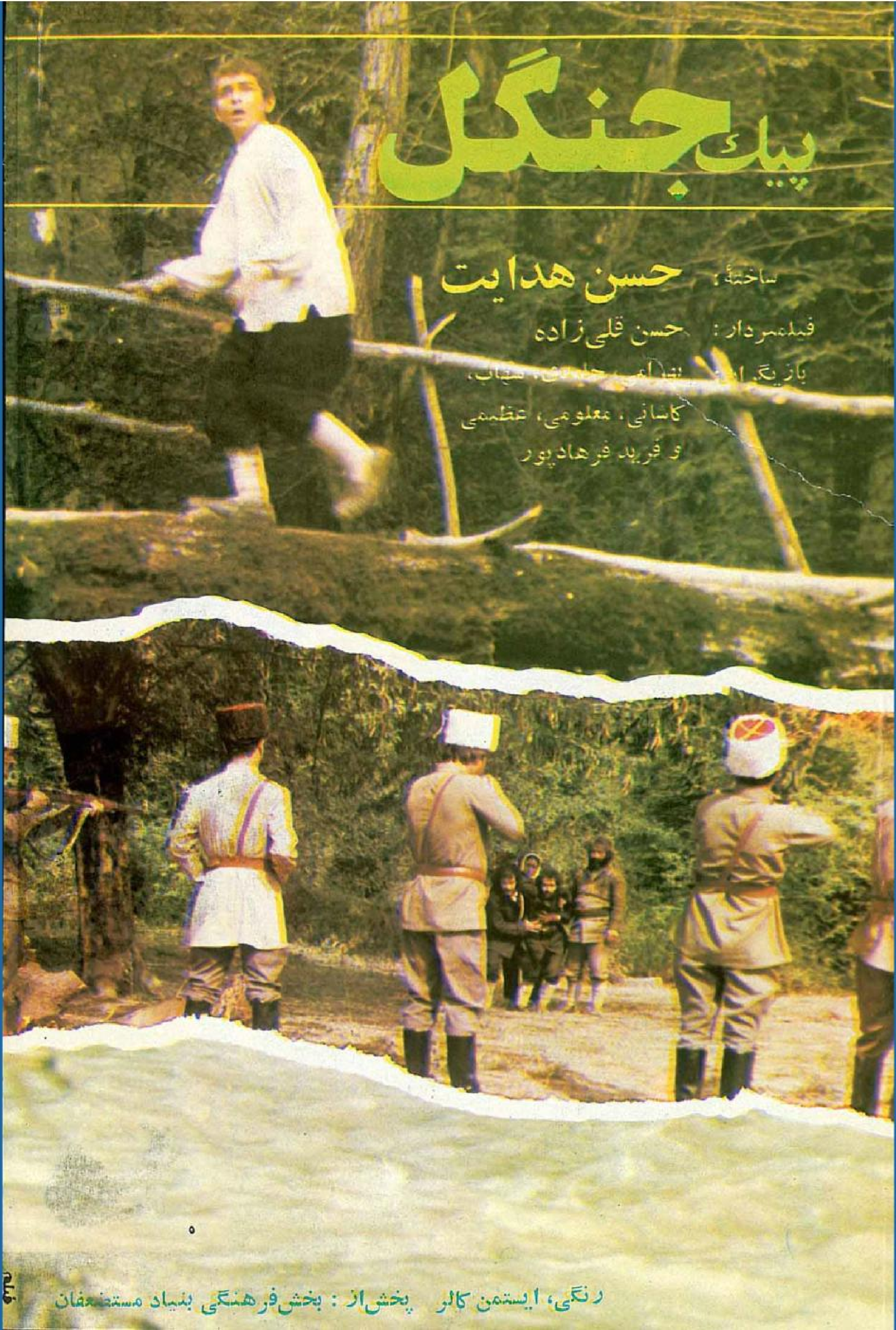
طرحهای سینمایی

۶۲








پیک جنگل
ساخته: حسن هدایت
فیلمبردار: حسن قلی زاده
کاسانی، معلومی، عظیمی
و فرید فرهادپور
رنگی، ایستمن کالر پخش از: بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان


محمد مطیع . حسین شهاب . جمشید آریا
ناهید ظفر . بهروز جلیلی . ایرج سرباز . مجید علیزاده
بازداشتگاه
فیلمی از: کوپال مشکوة
فیلمبردار: علی باقری
تهیه کننده: حسن نصرالهی
فرخ نیا.
نعمت حقیقی.
جواد روشنایی.
رسول حیدری.
و...
عسگری
با معرفی: جلیل فرجاد . اکبر سنگی . داود موثقی . سیروس تقی نژاد و ... امیر معاونزاده